THEOPHILO BRAGA

HISTORIA
DA
POESIA POPULAR
PORTUGUEZA

CYCLOS ÉPICOS

3.ª EDIÇÃO REESCRIPTA

LISBOA
MANUEL GOMES, EDITOR
Livreiro de Suas Majestades e Altezas
61 — RUA GARRETT (CHIADO) — 61

1905

BIBLIOTHECA DAS TRADIÇÕES PORTUGUEZAS

HISTORIA

DA

POESIA POPULAR PORTUGUEZA

CYCLOS ÉPICOS

BIBLIOTHECA DAS TRADIÇÕES PORTUGUEZAS

(EDIÇÃO INTEGRAL E DEFINITIVA EM 10 VOLUMES)

I — *Historia da Poesia popular portugueza* (3.ª edição)........................... 2 vol.

1.º As Origens. De XVI–480 p. Lisboa, 1902.
2.º Cyclos épicos. De VI–570 p. Lisboa, 1905.

EM VIA DE PUBLICAÇÃO:

II — *Cancioneiro popular portuguez* (2.ª edição). 2 »

III — *Romanceiro geral portuguez* (2.ª edição)... 2 »

IV — *Theatro popular portuguez*: Reisadas — Lapinhas — Mouriscadas — Jogos figurados... 1 »

V — *Adagiario portuguez*...................... 1 »

VI — *Contos tradicionaes do Povo portuguez* (2.ª edição)............................. 2 »

THEOPHILO BRAGA

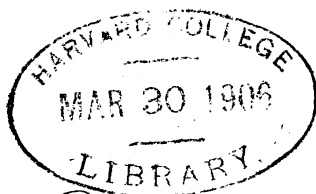
HISTORIA DA POESIA POPULAR PORTUGUEZA

II.

CYCLOS ÉPICOS

3.ª EDIÇÃO REESCRITA

LISBOA
MANUEL GOMES, EDITOR
Livreiro de Suas Majestades e Altezas
61 — RUA GARRETT (CHIADO) — 61

1905

Pelos recursos da Anthropologia e da Ethnographia applicadas ao estudo comparativo da Poesia popular portugueza, chegámos á determinação da *unidade tradicional do Occidente da Europa*, através das fórmas persistentes dos communs elementos poeticos nas nacionalidades meridionaes. E' essa Tradição reconstituida que ainda hoje revela a primitiva *unidade lusitana* de Portugal, Galliza, Asturias e Andalusia, ou propriamente a Hespanha occidental, estados ou provincias politicamente separadas pela incorporação iberica.

Sob o aspecto *nacional*, é estudada n'este livro a Poesia popular através da marcha historica de Portugal; essa poesia reflecte nos Cyclos épicos todas as crises sociaes:

— A influencia senhorial franceza do Conde D. Henrique ao Rei D. Diniz. (Seculo XII a XIV.)

— O apparecimento do Terceiro Estado, de-

pois da Revolução de Lisboa, e o influxo das grandes Navegações. (Seculo xv.)

— A cortezania castelhana ligada á desnacionalisação sob D. Manoel, que visa á unificação ibérica; e o obscurantismo clerical, que actúa na perda da nacionalidade. (Seculo xvi.)

— O desprezo pela vida do povo, reflectindo-se o esquecimento da Tradição na decadencia da Litteratura e da liberdade politica. (Seculo xvii e xviii.)

— Por ultimo a revivescencia do genio nacional, coincidindo com a implantação do Regimen representativo e a sympathia pela Tradição e pelos Cantos populares na epoca do Romantismo. (Seculo xix.)

Diante da documentação d'estes quadros, concluir-se-ha que poucos povos terão uma Poesia popular tradicional mais completa e sincera, mais relacionada com o percurso historico da nacionalidade.

HISTORIA

DA

POESIA POPULAR PORTUGUEZA

CYCLOS ÉPICOS

I

A CÔRTE E A EGREJA, SUA INFLUENCIA NA POESIA POPULAR *(Seculo XII a XV)*

A formação da Nacionalidade portugueza foi a resultante da aspiração tradicional de uma raça, que na *Terra Portucalense* pôde manter o seu caracter de independencia através do cataclysmo historico dos Povos da Hespanha sob os Romanos, Germanos e Arabes, aproveitando na epoca mais activa da reconquista christã as tendencias separatistas dos outros Estados para proclamar a sua autonomia. O que se tem considerado como empreza iniciada por Henrique de Borgonha engrandecendo o *Condado portucalense*, ou pela ambição da sua viuva D. Thereza apoiando-se na fidalguia gallega, ou finalmente pela audacia guerreira de seu filho D. Affonso Henriques, já tinha fundas raizes em um territorio que exercia uma acção mesologica em uma raça que possuia além de um sentimento de unificação, instituições locaes com magistrados proprios a que se deu o nome de Concelhos. E' esta persistencia anthropologica e ethnica que tanto liga a Nacionalidade no seu momento historico com a tradição poetica, tornando simultaneo o estudo de ambas; é a tradição a luz

reveladora de uma apagada origem confundida entre as populações ibericas. No seu livro das *Nacionalidades*, (pag. 2[illegible]4) Pi y Margall, fallando das differenças profundas que separam uns dos outros os Povos peninsulares, dá-nos como explicação: «Procedem uns dos *Iberos*, e outros dos *Celtas*, são mesclas das duas raças.» Elle, que melhor do que ninguem comprehendeu as consequencias politicas dos separatismos, nem suspeitava da differença anthropologica do *Lusitano*, que não é *Ibero*, nem *Celta*, mas um ramo ligurico. Desde que uma tal noção faltava, como explicar as tendencias federativas de uns povos, os costumes guerreiros e irrequietos de outros, os seus diversos deuses? Recorria se ora á influencia dos Phenicios, ora á dos Gregos, e até ao exclusivismo dos Romanos que tornavam o Latim a lingua das Hespanhas, e lhes davam as formas administrativas dos Municipos, e do direito territorial da Emphyteuse! Um mundo de laboriosa e pedantesca erudição morta.

Pela tradição acha-se o impulso vivo, que destaca da unidade imperial romana, germanica e arabe este fragmento da Hespanha lusitana, que não póde ser incorporado na Hespanha iberica, aquella radicalmente municipalista, esta orgulhosamente unitarista, quer pela religião no Catholocismo intolerante, quer pela Monarchia absoluta. Estes dois factores, a Egreja e a Realeza, actuaram profundamente na constituição dos Estados peninsulares, insurgindo as populações mosarabes sedentarias contra o dominio dos Arabes, e subordinando no esforço da reconquista christã os Barões feudaes ao Poder Real como concentração dictatorial da Soberania. Quando estes dois poderes asseguraram nos Estados modernos a sua mutua independencia, *Egreja* e *Côrte* foram dois centros que impuzeram ao meio social uma forma

de cultura, dando-se assim uma separação desdenhosa da classe indistincta do povo, e estabelecendo-se esse desprezo superior do *Cortezão* para com o *Villão*, e do *Clerigo* para com o *Leigo*. [1] E' assim, que elevando-se no seculo XII as populações mosarabes á importancia de organismos nacionaes, opera-se um afastamento da poesia popular, abandonada á inconsciente transmissão oral, á instabilidade da reminiscencia pessoal, e por fim ao esquecimento dos homens cultos. [2] E' verdadeiramente uma antinomia; e para conhecer se essa immensa Poesia popular, procede se por um meio indirecto, vendo o seu reflexo nas elaborações individuaes e nas fórmas desenvolvidas nos dois meios, a Côrte e a Egreja. Raros ves-

---

[1] Referindo se a esta crise social da Cortezia, escreve Diez: «Com o tempo, um facto desapercebido veiu fundar um periodo novo na historia da Edade média Esta rudeza inculta que caracterisa a nobreza até ao seculo XI, humanisa-se, adoça-se pouco a pouco para dar logar a uma maneira de viver mais apurada, menos material, estabelecida agora na morada dos principes e dos grandes. A historia o affirma: este refinamento conhecido pelo nome de espirito cavalheiresco, propagado pela propria instituição da Cavalleria, por meado do seculo XI, attingia o pleno desenvolvimento sob a influencia das Cruzadas» *La Poesie des Troubadours*, p. 12 (Trad. Roisin).

[2] Sobre este ponto escreve M. Gaston Paris, na obra *La Poesie du Mayon Age*: «Desde a segunda metade do seculo XII, uma divisão analoga á dos letrados e dos illetrados tende a formar-se n'esta mesma parte da nação que ignora o latim e que tudo deve á sua propria cultura; é o momento em que o periodo de fermentação e de reconstituição social está quasi terminado: a hierarchia feudal está fundada; as Communas estão estabelecidas; as relações do Estado e da Egreja estão reguladas; os thronos estão occupados por dynastias que parecem ter um longo futuro. Passaram as grandes convulsões: durante dois seculos vae-se expandir em um repouso relativo tudo o que constitue a Edade média. Então, por um effeito natural e ordinario, n'esta sociedade accalmada forma-se e destaca-se por assim dizer nas alturas, uma sociedade mais restricta, que procura distinguir-se do resto pela elegancia da sua vida, pelo requinte

tigios da poesia popular mereceram interesse aos escriptores, que redigiram Chronicas nas linguas modernas peninsulares; e comtudo os povos não eram mudos, por que no seculo XV houve um como resurgimento dos Romanceiros.

A formação da Nacionalidade portugueza obedecendo aos planos de um principe francez que imitava o typo da realeza da França, e á disciplina catholica imposta por Bispos francezes, recebeu um impulso estrangeiro que a collocou sob o prestigio das tradições poeticas gallo-frankas, lyricas e epicas, que propagadas pelos jograes obliteravam em certa maneira as primitivas tradições mosarabes. Mas, o facto nacional dando vigor e existencia consciente á população lusa, apesar do influxo francez do cortezão e do clerigo, suscitava uma certa vitalidade das tradições poeticas portuguezas communs ao tracto

dos seus costumes, polidez convencional de maneiras. Esta elite agrupa-se naturalmente na Côrte dos reis e dos principes; tambem o nome de *Cortezia* é que ella emprega para designar o seu ideal. Desde logo os homens dividem-se em duas classes, os *Cortezãos* e os *Villãos*, os que fazem parte da sociedade elegante, conhecem os seus usos, e participam das suas ideias, e os que d'ella são excluidos e lhe ignoram as delicadezas; e como está na natureza do homem civilisado o estabelecer sob formalidades as vaidades e distincções sociaes, os primeiros mostraram bastante desprezo pelos segundos. — A este mundo novo era preciso uma poesia, e poesia que se distinguisse da do povo, que fosse *cortezã* como a sociedade a que se destinava, que se inspirasse dos seus sentimentos particulares, dos seus preconceitos, dos seus gostos, que a reproduzisse na linguagem, que pintasse esse viver, que lhe exprimisse o ideal.» (p. 22 a 25.) E' esta divisão social que vae fazer com que a Poesia popular seja desprezada pelos palacianos *(palatinos)* e pelos eruditos, ficando abandonada á espontaneidade vulgar e oral; ao passo que na Côrte a galanteria das mulheres vae estimular o exclusivismo das Canções trobadorescas e dos poemas amorosos da Tavola Redonda.

geographico da desmembrada Lusitania pre-strabonica. Observando o modo como se formou a Nacionalidade portugueza, assiste-se á revivescencia local da tradição lusa. A Hespanha politica moderna começa na reacção contra o dominio dos Arabes pelos povos Asturos, Cantabros e Vascos; mas longe de se unificarem, definem-se em dois Reinos: o das *Asturias*, que se alarga abragendo a Galliza, Portugal e Castella; e o da *Navarra*, que se alarga comprehendendo Aragão. Na corrente historica da desmembração, a Castella realisa a sua indepedencia autonoma, e a Galliza não a conseguindo, realisou-a Portugal por forma que só em 1580 foi incorporado na unidade iberica. O phenomeno do reconhecimento de Fóros ou autonomias locaes no seculo XI por Affonso V e por Sancho de Navarra, mostram-nos como tambem em Portugal os Concelhos, muito antes de Affonso Henriques aspiravam ao reconhecimento da sua independencia. E emquanto a Navarra, Castella, Leão, Aragão, Sobarbe e Ribagorza eram unificados por Sancho Magno, e depois desmembrados na partilha de seus filhos, (1035); emquanto Affonso VII jungia Castella, Leão, Aragão, Navarra e Catalunha, e eram outra vez divididos pelos filhos; n'este vae-vem Portugal aproveitava o afrouxamento do imperialismo iberico, e organisava-se sobre a tendencia separatista dos Concelhos, que se fortificaram na forma federativa das *Behetrias*, ou Cidades colligadas. Antes dos planos ambiciosos dos individuos, a acção do territorio e da raça impellia para uma obra que sobrevive ás ambições ainda as mais criminosas que a têm explorado.

Pi y Margall, no seu bello livro *Las Nacionalidades*, ao discutir as fronteiras naturaes constitutivas dos Estados, aponta a condição que se observa na persistencia das duas raças *Lusa* e *Iberica:* «Sendo

os Pireneos a fronteira natural da Peninsula, porque se não divide *em duas Nações*, uma ao Oriente, outra ao Occidente, pela cordilheira iberica?» E considerando como fronteiras naturaes os rios, aponta «na Hespanha Occidental as bacias do Minho, do Douro, do Tejo, do Guadiana, do Guadalquivir, bacias naturalmente contidas entre as mesmas cordilheiras que cruzam de leste a oéste da peninsula. Dado este principio, Portugal é indubitavelmente, uma das nações de formação mais logica. O Minho no seu curso de leste a oéste, o Douro e o Guadiana na sua marcha de norte a sul e o Oceano Atlantico, são em parte e podiam no ser do todo suas fronteiras naturaes.» (Op. cit., p. 16.) Já a obra de Pi Margall corria mundo, traduzida em varias linguas, e ainda Oliveira Martins affirmava que Portugal não tinha fronteiras naturaes que justificassem a sua existencia autonoma, attribuindo-a exclusivamente á preoccupação dos politicos!

Herculano, na sua *Historia de Portugal*, desliga este paiz de toda a dependencia de um territorio definido e de uma raça caracteristica, dizendo que os eruditos da Renascença é que inventaram uma população *lusitana*, para lhe nobilitarem a sua origem: «Portugal porém, nascido recentemente; incluido d'antes no todo das varias sociedades peninsulares; fundado em fragmentos do solo das antigas divisões territoriaes da Hespanha celtica, punica e romana; tronco, enfim partido da arvore leoneza, *não achava um só parentesco legitimo e exclusivo nos tempos anteriores aos da conquista goda*, ou rigorosamente aos da restauração christã.» (Int., p. 3). Querendo provar que é inutil para a Historia de Portugal e até alheio a ella, o investigar a relação de continuidade com os Lusitanos, começa por designal-os *raça de Celtas*, e concluindo por mostrar

que não coincidem os seus territorios com os de Portugal, nem subsiste a sua lingua, nem tampouco resistiram através de trez mil annos ás invasões e occupação de outras raças, sendo consequentemente extranhos á nossa nacionalidade. Ignorando a extensão da *Lusitania* pre-strabonica, tira da variação dos limites argumento para o apagamento das tribus lusitanas no tracto do territorio em que se constituiu Portugal. Quando os Celtas se espalharam na Hespanha, já ella estava occupada em grande parte pela raça ligurica, ou propriamente os Lusitanos ou Lusonios. Com este retoque ficaria verdadeiro o texto de Herculano: «Assim, no tempo da *occupação celtica* e do dominio romano, o territorio da Lusitania, abrangendo de leste a oéste uma extensão mais que duplicada da largura actual do nosso paiz, se dilatava a principio talvez até á extremidade septemtrional da Galliza, emquanto ficava fóra d'ella metade do Alemtejo e o Algarve; e depois de abranger estas provincias, menos a porção do nosso solo além do Guadiana, o qual ficou sempre pertencendo á Betica, perdia tudo o que jáz além do Douro até ao cabo de Finisterra, isto é, metade da sua superficie, suppondo com Strabão que lhe pertenciam os territorios além d'este rio.» E tomando as divisões da Lusitania feita pelos Romanos, como uma desnaturação anthropologica, conclue: «E' pois evidente que o Portugal moderno está muito longe de representar geographicamente á Lusitania antiga». (Ib., pag. 16.) E da fusão de Celtas com Iberos, conclue tambem contra a realidade da população Lusitana ou Lusonia; a resistencia de Viriatho contra a conquista romana merece-lhe apenas duas linhas, (p. 20) celebrando logo a romanisação da Peninsula. A resistencia de Sertorio na sua revolta contra Roma firma-se no elemento *lusitano*, pela sua tenacidade ainda

depois de vencido: «A Lusitania, a Celtiberia e parte da Betica, foram as provincias que Sertorio principalmente disputou a Roma. *Chamado de Africa pelos lusitanos...*» (Ib., p. 22). Herculano diante d'este facto nem assim viu a vitalidade inquebrantavel d esse elemento, a que erradamente chama celtico, considerando os Lusitanos da Serra da Estrella como os que «conservavam menos apagados os vestigios do celticismo» acabando exterminados por Cesar. (p. 23.) As invasões dos germanos e arabes para elle vieram continuar ainda o exterminio, e conclue d'essas perturbações «quanto seja difficultoso de conceber um relação de nacionalidade commum entre nós (Portuguezes) e o Lusitanos, ou qualquer tribu ou raça das que primitivamente habitaram na Peninsula.» (p. 30). E percorrendo os vestigios archeologicos, diz: «resulta para nós a persuação de que ao acabar o imperio dos Romanos, a nacionalidade dos anteriores habitantes da Hespanha não sendo já, antes da entrada d'estes, simples e exclusiva, mas uma confusa mistura de diversos povos, acabou brevemente por delir-se e incorporar-se na forte nacionalidade romana.» (p. 31). E inconscientemente determina a extensão da antiga Lusitania, para mostrar que Portugal nada tem com isso: «Que é impossivel ir encontrar com ellas a nossa historia, ou d'ellas descer logicamente a esta. Tudo falta: a conveniencia de limites territoriaes, a identidade da raça, a filiação da lingua para estabelecermos uma transição natural entre esses povos barbaros e nós. Se o haverem estanceado em uma parte do nosso territorio nos désse o bem pouco precioso direito de os considerar como antepassados, esse direito pertenceria egualmente á *Galliza, á Extremadura hespanhola e até á Andaluzia*». (p. 46.) E' esta unidade lusitana, que os estudos anthropologicos tem verificado, e as investi-

gacões ethnologicas comprovado através das tradições poeticas.

Herculano cansa-se a affirmar que Portugal «é uma nação inteiramente moderna» resultante da oscilação politica dos Estados peninsulares no seculo XII; e que essas origens lusitanicas são «vaidades estranhas, que estão longe de terem o valor que se lhes attribue, quando as consideramos de perto, e que só servem para distrahir engenhos, aliás grandes pelo campo das conjecturas, quando não pelo de insulsas fabulas...» (p. 47.) E insistindo na minucia dos interesses politicos do reinado de Affonso VI de Castella, dezenas de vezes recorre á influencia ou impulso atavico, ou melhor á aspiração dos povos da *região portucalense* a constituirem-se em nacionalidade. Resistindo obcecadamente á evidencia do motor organico, attribue a formação da nacionalidade portugueza a dois phenomenos recentes e transitorios: a *desmembração* da monarchia asturo-leoneza, e a *assimilação* de «estados mussulmanos da Hespanha, á custa dos quaes ella se dilatou, cresceu em poder, e se habilitou a adquirir uma nacionalidade distincta, assás vigorosa para subsistir até hoje, sem jamais se dissolver e aggregar ao vasto corpo dos outros estados peninsulares, sujeitos a uma unidade ficticia por Fernando e Isabel, e constrangidas a uma adhesão mais intima pela ferrea manopla de Carlos V.» (p. 48) Esta resistencia assombrosa contra todas as traições dos casamentos reaes, e contra todas as violencias á liberdade civil pelo catholicismo inquisitorial ou jesuitico, nem assim revelou a Herculano na sua fulgurante evidencia, que uma causa mais profunda, e organica actuara na constituição autonomica de Portugal, no seculo XII.

Escrevendo por este tempo (1236) Lucas de Tuy (*Chron. Mundi*, l. VI.) emprega promiscuamente os

nomes de *Lusitania* e *Portugal* para designar o territorio da Beira tomada aos Arabes por Fernando Magno, e especialmente os territorios ao sul do Mondego. Quer o nome de *Portugal* nas palavras do chronista designe a região da Beira, e *Lusitania* a de sul do Mondego, como pretende Herculano, é o mesmo *lusitanismo*, que subsiste na sua tradição ethnica, que revive nacionalmente. Circumstancias especiaes determinaram a revivescencia do *lusismo* no territorio chamado *Portucale*. Sobre a extensão da *Terra portucalensis*, escreve Herculano dizendo, que entre os varios governos provinciaes da Monarchia leoneza, «desde o meado do seculo IX, apparece o districto ou Condado *portucalense*. Assim como Coimbra era a povoação mais notavel sobre o Mondego, *Portucale*, situada junto ao Douro, era no seculo XI, pela sua situação visinha da foz do rio, *pela sua antiguidade, que não só remontava á epoca dos Visigodos, mas ainda ao tempo do dominio romano*, e pela fortaleza do sitio, cabeça principal da povoação de um territorio, que abrangia ao norte uma parte do litoral da moderna provincia do Minho, e ao sul as terras que até ao Vouga se tinham successivamente conquistado.» (Ib., p. 192.) Fernando Magno conquistando aos Arabes o occidente da antiga Lusitania, ajuntou-o ao governo da *Terra portucalense* sob a auctoridade de Sisenando, a qual começava a considerar-se como uma provincia distincta, embora pareça por vezes um fragmento da Galliza. A facilidade com que se faziam conquistas ao sul do Mondego, na Terra *gensur*, prova que as povoações resgatadas sentiam que em volta do centro *portucalense* se ia reconstituindo a *Lusitania*. D'aqui a duplicidade dos dois nomes, nos chronistas do seculo XIII. Santarem, Lisboa e Cintra são conquistadas por Affonso VI, em 1093, e a provin-

cia portucalense, ampla de mais para estar inclusa na Galliza, tendia naturalmente a dividir-se em um novo Condado.[1] Tendo Affonso VI entregue o governo da Galliza ao Conde Raymond, pelo casamento com sua filha Urraca, entregou tambem o territorio portucalense ao Conde Henrique, casando-o com sua filha D. Thereza, começando a exercer o seu poder por 1094. As necessidades da guerra de reconquista impozeram esta divisão dos dois Condados da Galliza e de Portugal. Ás ambições do Conde Henrique, continuadas por D. Thereza e por seu filho Affonso Henriques para se apoderarem da Galliza, ou para se libertarem da dependencia da Monarchia de Castella, e arrogarem-se a soberania, attribuem Schaeffer e Herculano a constituição da Nacionalidade portugueza! Esses esforços pessoaes da valentia ou da intriga nada conseguiriam de duradouro, se não servissem inconscientemente um impulso ethnico da raça que encontrara condições, para a sua tradicional autonomia. O proprio Herculano, com uma incongruencia flagrante, chega a reconhecer esse impulso ethnico do *lusismo:* «Mas, considere-se Portugal n'aquella epoca ou como Condado, ou como provincia, ou como reino, é *certo que os povos derramados por todo o tracto de terra desde o Minho até ao Mondego*, começavam a deixar perceber já na segunda e terceira metade do

[1] O P.e Florez, provou pelo exame de antigos manuscritos, que se empregava com frequencia o nome de *Gallia*, em vez de Gallecia; isto comprehende-se á luz da historia archeologica, significa que do nome de CALLE, o porto, se estendera a designação topologica para a região que veiu a chamar-se *Gallecia*. A terra *Porto*-CALLENSE foi o primitivo centro de irradiação, que nunca se apagou mesmo quando a Gallecia se tornou uma provincia romana, ou um estado visigotico e asturo-leonez.

seculo XII um certo caracter de nacionalidade, que não é possivel desconhecer. Os successos politicos o mostram melhor que nenhum outro indicio: (Ib., p. 245.) — «Portugal, porém, no meio de taes divisões, conservou sempre um notavel aspecto de unidade social. Fosse qual fosse o partido a que elle se associasse, todos os varões portuguezes se mostravam conformes, ao menos passivamente, com o systema da que, debaixo d'esse aspecto, podemos chamar politica externa do paiz.

«Assim o pensamento da desmembração e independencia, que é visivel, existia já nos animos de Henrique e da sua viuva, e que veiu a realisar-se completamente no tempo de Affonso Henriques, é um pensamento commum ao chefe de estado e aos membros d'elle, ***sendo talvez os actos dos principes ainda mais o resultado da influencia do espirito publico***, que a manifestação espontanea da propria ambição.» (Ib., p. 426.) [1] Nas luctas violentas dos estados peninsulares aragonezes e leonezes, Portugal conservando-se em paz, Herculano conclue: «é impossivel deixar de reconhecer na serie de factos que illustram a historia do estabelecimento da independencia portugueza, um certo instincto da vida politica individual nas povoações de áquem do Minho, que já annuncia n'ellas a futura tenacidade com que resistiram desde então até hoje a assimilar-se ao resto de Hespanha, e a incorporar-se n'ella.» (Ib., p. 259.) E apesar d'esta evidencia Herculano achava uma fabula o *lusismo*, attribuindo os successos de

---

[1] Ás perturbações causadas pelo falecimento de Affonso VI, em 1109, considera Herculano «Portugal nascido, por assim dizer d'esse acontecimento, e favorecido na sua debil infancia pelos calamitosos successos occorridos na Hespanha christã em consequencia da morte de Affonso VI.» (Ib., p. 187.)

Portugal no seculo XII a reflexos de acontecimentos communs da Hespanha christã; mas apesar da acção de D. Affonso Henriques, reconhece, que «dotado de genio bellicoso, e destro nas armas, estava talhado para desenvolver largamente a ideia da nacionalidade portugueza, ideia, que amadurecera e se radicara nos animos de um modo indestructivel.» (Ib., p. 303.) O amadurecimento da ideia resume-se em um facto fundamental, o da existencia de uma população livre com instituções locaes, ou Concelhos, governando-se por magistrados seus, forma social que antecedeu ao estabelecimento da Realeza em Portugal, e a que os monarchas desde D. Affonso Henriques até D. Affonso III não fizeram mais de que reconhecer em Cartas de Foral. [1] Estudando as Communas francezas em Hespanha e Portugal, escrevem Helfferich e Clermont: «O primeiro periodo da independencia de Portugal realisou-se em consequencia da prosperidade crescente das municipalidades (Concelhos) e das dissidencias continuas entre o Clero e a Côrte.» (Op. cit., p. 51.) Taes eram, depois da raizes anthropologicas, as bases ethnicas para uma Naciona-

---

[1] Pi y Margall, nas *Nacionalidades*, p. 210, caracterisa estes diplomas «Graças a estes Fóros eram muitas cidades verdadeiro Estado dentro do Estado. Nomeavam sem intervenção de ninguem o seu concelho, ou melhor, o seu governo; exerciam a jurisdicção civil e criminal sem mais interferencia em certos negocios do que o recurso de alçada perante a Côrte; applicavam leis proprias e dispunham de poder proprio para executal-as. O proprio Fóro era ordinariamente um codigo que tinha tanto de civil e penal, como de administrativo e politico. Encontravam-se geralmente nas suas paginas, já sobre a propriedade, já sobre o direito e a fórma de succeder, já sobre contractos, disposições de grande interesse, que modificavam profundamente ora o Fuero Juzgo, ora os Usajes.»

A nossa Dissertação inaugural de 1868 versava sobre o argumento, se eram os Foraes direito municipal, administrativo, lei civil ou simplesmente um privilegio.

lidade, em que a Realeza foi estrangeira, e sempre um corpo extranho, parasiticamente encravado no seu organismo visando ao unitarismo *iberico.*

§ 1.º A Cultura franceza e o Poder real.

Affonso VI, de Castella, fôra successivamente casado com trez esposas francezas, Ignez de Aquitania, Constança de Borgonha, e Beatriz de França; e a dois Cavalheiros francezes Raymundo e Henrique de Borgonha, deu em casamento suas duas filhas Urraca, legitima, e Thereza, bastarda, concedendo aos genros os Condados da Galliza e de Portugal. A corrente da imigração franceza para a Hespanha era estimulada pela Cruzada contra os Mussulmanos equiparada nas indulgencias ao voto da peregrinação á Palestina. O clero francez actuara directamente no animo das rainhas, exercendo uma influencia no governo, pela occupação das sédes episcopaes por prelados francezes. Era a poderosa Abbadia de Cluny que dirigia esta absorpção, que visava á extinção da egreja nacional ou mosarabe, pela Egreja de Roma, então sob o pontificado de Hildebrando, do partido francez. «O ponto de partida, o fóco, por assim dizer da propaganda politica que emanava de França, foi a Abbadia de Cluny, uma das mais grandiosas creações do seculo X, e o receptaculo das ideias religiosas de que Gregorio VII se fez mais tarde, representante. — Primeiro do que ninguem os monges do Cluny comprehenderam a natureza das relações que devem existir entre o Estado e a Egreja, e sobre as quaes assenta em grande parte a civilisação moderna.» [1] Era tal a influencia franceza, que tendo Affon-

[1] Helfferich et Clermont, *Les Communes francaises en Espagne et en Portugal*, p. VII.

so VI conquistado Toledo, quiz dar-lhe por bispo seu primo Sancho Pero, mas foi-lhe imposta a nomeação do clunyacense Bernardo; por influencia d'este veiu Gerardo para sé metropolitana de Braga, Pedro para a sé de Osma; ainda mais francezes para as sés de Siguenza, Segovia, Palencia, Zamora, e apontando-se um Burdino que roubou as sés de Braga e Coimbra. Por via d'estes bispos consegiu ir introduzindo o rito gallicano, e para inutilisar os velhos Missaes e Antiphonarios mosarabes, fez com que fosse abandonada na escripta a letra gotica substituindo-a pela franceza.

O antigo anexim: *Allá van Leyes — a do quieren Reyes*, refere-se ao acto absoluto de Affonso VI decretando a abolição do culto mosarabe diante do rito gallo-romano, apesar de vencido na prova de fogo ou ordalio o missal d'este rito.

Foi um francez, Hugo Candido que trabalhou para a extinção do rito nacional e substituição pelo de Roma, para assim radicar a theocracia papal em Hespanha. Estes factos encerram a rasão das fórmas da realeza na peninsula e certas instituições feudaes implantadas tardiamente, bem como a predilecção pelas manifestações de uma poesia *cortezã* franceza, prevalecendo sobre os cantares de *villão*, ou villanellas do povo.

Nas *Antiguallas de Galicia*, escreve Martinez Salazar: «No fim do seculo XI, no seguinte e ainda no XIII, a Galliza devia parecer uma colonia franceza. As gentes de Raymond de Borgonha e seus successores povoaram e repovoaram n'esta região numerosas villas e aldeias a que deram nomes geographicos que recordavam os da sua abandonada e querida patria, como já o tinham feito outros conterraneos seus em epoca remota. Para convencer-se d'isto basta folhear o Nomenclator official da Gal-

liza: temos aqui o Loira *(Loire)* em uma parochia do Ayuntamento de Valdoviño; o Sena *(Seine)* em Fonsagrada; o Ois *(Oise)*; Ardán (as *Ardennes)*; o *Mosse* em Mos; temos tambem a *Gironda*, Mahia e *Tierra de Francia*, *Bayón*, *Bayona*, *Nantes*; duas *Marseille* em Lousame e Muros; *Ferreol* em Ferrol, Burgundio em *Bergondo*; a *Chapelaude* em La Capelada; em Teo o logar de *Rua de Francos*; em Santiago a rua de *Franco*; em Betanzos no seculo XIII existia a *Rua de Francia*; demais ha na Galliza 51 logares, aldeias e parochias, que se chamam *Francia*, *Franza*, *Francés*, *Franco*, *Francos*, *Francelos*, *Franca*, *Francese*. *Franquian*, *Franqueiro*, *Franquiran*, *Franzomel*, *Franzemil*, e outros muitos nomes de logares de origem gallo-franka e franceza...» E referindo se á influencia do clero francez na Galliza, escreve tambem Martinez Salazar: «E' sabido que o primeiro arcebispo de Santhiago mandava a França os seus subditos e conegos a estudar Philosophia, e na phrase da Compostellana, o mesmo D. Diego Gelmirez *aplicuit animum ut* consuetudines Franciae *ibi plantaret*. D. Hugo e D. Gerardo, dois dos tres conegos encarregados de fazer o panegyrico do celebre prelado, eram francezes; o seu antecessor na séde compostellana, Dalmacio ou Dalmachio, era tambem francez e monge clunyacense, e o mesmo D. Diego antes de ser bispo tinha sido Cancellario do Conde borgonhez, e a este e a seu sogro Affonso VI de Castella deveu a mitra...» Salazar attribue a esse influxo francez «a maravilhosa explosão do lyrismo gallego-provançalesco, iniciado acaso n'esta região no reinado de Affonso IX, continuado no de S. Fernando, e propagado a Portugal e ao resto da Hespanha no do Rei Sabio e Poeta.» (Op. cit., p. 47 a 51.) E' justamente a influencia da Côrte e da Egreja, que propaga a cultura franceza, do Lyrismo

e das Gestas, das Lendas agiographicas e novellescas, que afastam os espiritos da sympathia pelos cantos populares nacionaes. Essa influencia é commum á Galliza e Portugal sob os dois Condes francezes, Raymundo e seu primo Henrique, genros de Affonso VI, [1] que se apoiava no clero feudal francez como na poderosa Abbadia de Cluny.

«Raymundo usou da sua alta posição para attrahir um grande numero de francezes para os territorios de seu sogro, e é certo que as cidades de Segovia, de Avila e de Salamanca foram povoadas, graças á sua incessante actividade. Pode se por isso affirmar, que a maior parte dos centros de população estrangeira era formada por francezes.» (Helfferich, *op. cit.*, p. 34.) Raymundo era irmão do papa Calixto II, coadjuvando o tambem por isso a subordinar a egreja mosarabe á de Roma, por via dos bispos francezes; sob o seu governo, é que San Thiago se tornou importantissima como peregrinação devota, cuja estrada se chamava *caminho francez*, por onde convergiam á Hespanha os trovadores e jograes d'essa grande epoca de elaboração poetica.

Na *Historia de Portugal*, de Henrique Schaefer, accentua-se: «o facto de o Conde D. Henrique ser estrangeiro, francez, e trazer comsigo um numero consideravel de compatricios seus, os quaes, de nascimento nobre, pela maior parte chegaram a ser chefes de familias notaveis; egualmente com elles

---

[1] Quando se casaram no mesmo dia as tres filhas de Alfonso VI, Urraca, Elvira e Thereza com Condes francezes, conta a Cronica de Castilla, que se fizeram muitos *trebelhos*, combates de *Tablado*, proprios de cavalleiros, e que «fueron en aquellas bodas muchas maneras de *joglares* ansi *de boca*, como de *peñola*» (Ap. Rios, *Hist. crit. da Liter.*, II, 229.)

vinham soldados do commum, os quaes, acompanharam em grande copia o Conde, seguindo para Portugal a fim de obterem na lucta contra os Mouros o proprio sustento, rica prêza, intensa gloria. Ruas inteiras em Guimarães e muitas aldeias e casas de campo foram povoadas por elles quando fixaram sua moradia em Portugal. — E a este influxo francez cumpria o reforçar-se ainda, quando a fóra aquelles cavalleiros e servos, militares e negociantes frequentemente acudiam de França para Portugal notarios, depois de ter sido resolvido no Concilio de Lyon, no anno de 1091, que todas as escripturas ecclesiasticas nas linguas gotica, lombarda e toledana, deviam ser abolidas e d'ali por diante só redigidas o copiadas em francez. Além d'isso vêmos nas sédes episcopaes nos primeiros tempos da monarchia a francezes de nascimento, ou a portuguezes que tinham adquirido seu saber na França mais adiantada: um Gerardo, Mauricio, Hugo, Bernardo, João Peculiar (Ovelheiro) e muitissimos outros. O primeiro Bispo de Lisboa n'aquelle tempo foi Gilbert, inglez de nascimento; e Nicoláo, natural dos Paixes Baixos, estava pouco depois Bispo de Viseu. Com elles vieram muitos estrangeiros religiosos, seculares e regulares; leigos de todas as profissões, e ambos os sexos, para Portugal. Depois da morte do Conde D. Henrique e durante o governo da rainha D. Thereza e do primeiro Affonso, as Ordens de Cavalleria nascidas na Palestina foram em Portugal accolhidas e em Portugal implataram, com as suas instituições costumes e pontos de vista, muitas expressões novas, que até então eram extranhas ao Occidente... da mesma maneira no reino entraram, quando o governo d'esse primeiro rei, os monges de Cistér, e os conegos regrantes de Santo Agostinho... D'entre os muitos inglezes e hollandezes,

que depois de sua esquadra ter contribuido para a conquista de Lisboa e continuado derrota para a Terra Santa, fixaram sua residencia na aldeia muito antiga de Almada, el rei D. Affonso Henrique concedeu a Guilherme de Cornes as terras de Atouguia, a fim de povoal-as com francezes e gallegos. El rei D. Sancho I deu o districto de Villa Franca de Xira a Raulin e todos os flamengos que se quizessem estabelecer ali... Aos primeiros reinados pertence tambem a colonisação da Lourinhã por Jordão, de Villa Verde perto de Lisboa por Alarde e outros.» [1] Este elemento senhorial francez explica-nos a sympathia dos themas poeticos carlingios das Gestas frankas, prevalecendo sobre as tradições populares, e ao mesmo tempo a indole de uma Côrte d'onde essa sympathia irradiava para o vulgo.

Na *Chronica gothorum*, fallando-se da éra de MCXXVIII, refere que chegaram ao Porto de Gaya *(Cale)* algumas náos vindas das partes das Gallias com cavalleiros armados que iam com voto de combater em Jerusalem; D. Affonso Henriques soube da chegada, e foi tratar com elles, que eram perto de setenta cavalleiros, para irem cercar Lisboa, elles pela parte do mar e o rei pela banda da terra. Depois de um largo e infructuoso cêrco, o monarcha regressou á sua terra e os Cavalleiros seguiram a direcção da Terra Santa. [2] Referindo-se á éra de MCLXXXV, accrescenta, que tendo o rei cercado Lisboa no mez de julho, por um accidente providencial chegou a Lisboa uma frota de navios vindos das Gallias, que lhe prestaram poderoso auxilio. [3] Tambem na *Chronica da fundação do Mosteiro de San*

[1] *Historia de Portugal*, tomo IV, p. 187. (Trad. José Sampaio.)
[2] *Portugaliae Monumenta historica*, vol. 2, p. 13, col. 1.
[3] Ib., p. 14, col. 1.

Vicente, se conta a parte que tiveram os cavalleiros francezes na tomada de Lisboa: «Então os christãos do senhorio de França e de Bretanha e de Guitania (Aquitania) e as nações de Gontonicos (Teutonicos) veendo elles que era grande serviço de Deus e salvaçam das almas dos christãos o que elrey dom Affonso de Portugal fazia, ouverom-lhe inveja, e quizeram ser participantes em tal guerra como esta, porque tal enveja como dita he cabe em Deus, que é inveja de se haver de acrecentar o seu serviço. Entom cada uma d'estas nações de gente se aparelharom com muitas naves que houverom, e veerom todas juntamente a Lixboa com grandes campanhas bem armadas e prestes para trabalhar, e desejavam haver vitoria dos emigos da santa fé...[1] Na *Chronica gothorum* conta-se como Coimbra foi povoada, depois de tomada aos mouros, por uma colonia franceza. (Ib., p. 2, col. 1.) E na Chronica dos Vicentes falla-se da partilha das terras depois de ser tomada Lisboa: «entom partiu as terras por esta guisa: deu aos francezes e aaquelles que com elles quizerom ficar das nações susoditas, o senhorio da Azambuja, e de Villa Verde e de Atouguia e da Lourinhã, seendo os ditos logares em aquelle tempo terra chaam; e depois forom os ditos logares povoados das ditas nações». (Ib., p. 414, col. 2.) Repete-se a mesma noticia nas *Chronicas breves e Memorias avulsas da Santa Cruz de Coimbra:* «e forom em sua ajuda a esta toma muitas companhias *dalemaes e framengos* e doutras nações, que veerom por mar, entre os quaes foram hi quatro capitães que aviam nome dom Guilherme de Licorne e dom Rooim e dom Juzhertz, e dom Ligel. Estes quatro

[1] Ib., p 408, col. 1.

demandavam parte da villa a elrey dom Affonso porque foram na tomada della. E el lhe disse que nom faria, mais lhe daria outros logares que o pobrassem elles e sua linhagem pera todo o sempre, e que lhe conhecessem d'elles o senhorio, E a um d'elles deu a Azambuja, e a outro Villa Verde, e ao outro a Lourinhã.» (Ib., p. 29. col. 1.) E' para notar, que no Foral da Lourinhã encontra-se uma pena, que falta em todos os Foraes portuguezes: a do assassino ser enterrado vivo sobre a sua victima,[1] No Foral da Atouguia a independencia dos colonos francezes chega á isempção do serviço militar.

Sobre esta sentença do Foral: «Si aliquem interfecerit... *sepeliatur vivus, et interfectus super*

[1] O jogral Joham Ayras, de Sanctiago fez uma canção allegorisando sobre este symbolo juridico:

Ay justiça, mal fazedes, que nom
queredes ora dereyto filhar
de Mór da Cava, porque foy matar
Joham Ayras, ca fez muy sen razon;
mays se dereyto queredes fazer
ela sô el devedes a meter
ca o manda o Livro de Leom

Ca lhi queira gran bem, e desy
nunca lhi chamava senon senor,
e quando-lh'el queria muy melhor
foy-o ela logo matar ally;
mays, justiça, poys tam gran torto fez,
metede-a jà sô el huma vez,
en o mando é dereyto assy.

E quando mays Joham Ayras cuydou
que ouvesse de Mór da Cava ben,
foy-o ela logo matar por en,
tanto que el en seu poder entrou;
mays, justiça, pois que assy é ja,
metan-a sô el, et padecerá
a que o a muy gram torto matou.

E quen nós ambos vir jazer, dirá
beeyto seja aquel que o julgou.

(Canc. da Vat., n.º 1076).

eum projiciatur,» escrevem Helfferich et Clermont: «Mr. Herculano vê n'esta disposição uma prova do estado barbaro em que se achavam estas colonias estrangeiras; embora presumivel, o erudito historiador enganou-se julgando que não era mais vulgar esse castigo. Muitos Fueros hespanhóes, como o de Conca e outros, applicavam a mesma pena aos assassinos.» [1]

A colonisação franceza continuou ainda depois da morte de D. Affonso Henriques, dando-se-lhe Pontevel e seu termo, aproximando-se da margem direita do Tejo, pela doação aos frankos de Villa Verde e Lourinhã. N'estes Foraes encontram-se duas designações *Gallici* e *Franci*, como se nota no de Atouguia: é a mesma divisão dos Gallo-frankos e dos Gallo-romanos, do norte e do sul da França, que se mantinha em Portugal; os francos tornaram-se os privilegiados *(franquias)* da colonia, sendo todos cavalleiros, emquanto prevalecia a pionagem nos francezes meridionaes. [2] Esta divisão da raça reflecte-se nas fórmas das tradições poeticas da lingua d'Oil e da lingua d'Oc, divulgadas em Portugal: os Gallo-Frankos por si e pelos jograes que percorriam a peninsula, repetiam os cantos epicos, as *Gestas* cyclicas da lucta dos grandes vassallos contra a realeza; as Canções trobadorescas, muito antes do regresso de

[1] *Les Communes françaises en Espagne*, p. 51.

[2] Este separatismo entre *Franci* e *Gallici* na mesma commune aggravara-se quando o rei Roberto se divorciara de Bertha para casar-se com a formosa Constança de Tolosa, e á sua côrte convergiam, por influencia da nova rainha meridionaes, como conta Radulphus Glaber, lamentando os usos poeticos que implantava: «coeperunt confluere gratia ejusdem Regina in Franciam atque Burgundium, ab Arvernia et Aquitania, homines omni levitate vanissimi... histrionum more barbis rasi, caligis et ocreis torpissimi...» (liv. III, cap. 9, *Hist. sui Temporis.)*

D. Affonso III de França com os fidalgos seus partidarios que ahi se refugiaram, eram tambem repetidas em Portugal pelos trovadores que acompanhavam as Cruzadas e pelos jograes que frequentavam a côrte, e as romagens.

Esta influencia gallo-romana tornou-se mais poderosa, quando pela guerra dos Albigenses os Trovadores do sul da França se refugiaram em Hespanha, e nas côrtes peninsulares fidalgos e reis se entregavam á imitação do *Gay saber* em contraposição á *Nova Mestria*. Estas duas correntes poeticas actuaram sobre o desdem pela poesia popular, estabelecendo a separação entre o *Villão* e o *Cortezão*, que veiu pela acção continuada do tempo a produzir a esterilidade artistica.

A) A NOVA MESTRIA

A poesia dos Godos estava na Hespanha extincta pelos constantes combates da ortodoxia catholica por causa dos cantos em que se vulgarisavam as doutrinas de Ario ácerca da humanidade de Jesus. Quando os Arabes entraram na peninsula, pela sua tolerancia politica e religiosa, bem como pela sua incommunicabilidade semita, deixaram uma livre expansão aos vestigios da poesia gotica que se conservavam entre os lites e os colonos (*mosarabes* e *mulladies*) que não fugiram ante os invasores; assim, quando do seculo IX a XI se deram na peninsula as invasões normanda e scandinava, avivou-se na alma popular a tradição épica gotica, abreviada, suscitada pelas vagas reminiscencias dos *Eddas*, mas sem o vigor ou força de creação para se realaborarem como nos *Niebelungen*.

D'entre todos os povos da Europa um conservava as tradições germanicas, transformando-as de breves *Cantilenas* guerreiras em grandes *Canções de Gesta* da revolta dos altivos vassallos contra o Poder real: eram os Gallo-Frankos. Desde que na Hespanha do seculo XI e XII se espalharam na cruzada

mussulmana Cavalleiros francezes, e se estabeleceram no territorio implantando instituições feudaes, era inevitavel o influxo das *Gestas* na côrte e nas praças. Estavam então no seu fervor de elaboração os cyclos épicos da França, quando os Cavalleiros francezes coadjuvaram a reconquista do territorio de Portugal. Os meios de transmissão da nova poesia foram primeiramente os *Jograes*, que percorriam as côrtes e cidades espalhando a nova mestria dos versos largos endecasyllabicos e *alexandrinos*, bem como os peregrinos e romeiros que pelo *caminho francez* vinham a Compostella, que pagavam a hospitalidade com as suas cantigas. E' principalmente na poesia castelhana culta que se manifesta a influencia franceza no emprego do verso *alexandrino*, incompativel com o verso quinario popular; no *Duelo de la Virgen*, escreve Gonzalo de Berceo:

> Sabran maiores nuevas de la tu alabancia,
> Que no renuncian todos los *Maestros de Francia*
> (Est. 6).

No *Libro de Apollonio* proclama-se a *Nova Mestria*, que vinha lisongear o genio iberico com esse espirito revolucionario das *Gestas*. E' n'esse typo de um verso sem condições de vulgaridade, mas romance *paladino* ou de palacio, que o poeta vae metrificar:

> En el nombre de Dios e de Santa Maria,
> Si ellos me guiassen estudiar queria
> Componer uno romance de *Nueva Mestria*.

E no *Poema de Alexandro*, põe mais em evidencia a antinomia e importancia da metrica franceza com a do gosto popular:

> Mester trago fremoso, non es de ioglaria,
> Mester es sen pecado, ca es de clerecia,
> Fablar curso rimado *per la quaderna via*,

A sillabas cuntadas, *ca est grant maestria*
....
Qui oirle quisier, à todo mi creer,
Prendra bonas *Gestas*, que sepa retraer.

A lingua franceza para os homens cultos era um signal de distinção, *délitable à toute gent*, como dizia Brunetto Latini; e segundo um troveiro normando as Gestas heroicas feitas na nova mestria, eram obras «De *courtoisie* et de *savoir*.» Desde que ellas se contrapozeram ás Canções narrativas populares, em toda a Europa e principalmente na Hespanha, foram-se destacando os seus generos, e tratadas segundo a sympathia com que eram ouvidas. No poema dos *Saxões*, o troveiro Jean Bodel, esboçou esses differentes themas fundamentaes da Nova Mestria:

Ne sont que trois matiére a nul homme entendant,
De *France*, de *Bretagne* et de *Rome la grant*.

Comprehendem estas trez materias, a Canção de Gesta guerreira e feudal; os poemas da Tavola Redonda, do cyclo de Arthur e de Santo Graal; e as lendas metrificadas de Troya, e mesmo assumptos da Historia sagrada. Sob a influencia franceza, e pela propaganda dos jograes destas Canções de Gesta e das Novellas bretãs sahiram alguns Romances moldados no typo dos romances velhos, que se apagavam na transmissão oral, ficando apenas vestigios intercalados na *Cronica do Ultramar*, mandada redigir por Affonso o Sabio; [1] os que apparecem entre o povo sobre Carlos Magno, Roland, Roncesvalles, Flores e Branca Flor, Tristão e Yseult são em

[1] Duran, *Romancero general*, t. I p. XXIV

redacção poetica octonaria do seculo xv. Sigamos a vulgarisação d'esses tres themas da nova mestria:

1.° Materia de França *(Cyclo Carlingio)*. — A *Chronica de Turpin*, que se inculcava como contemporanea de Carlos Magno, cita o nome de *Portugal*, que desconhecido nos documentos anteriores a 1069, accusa a fraude de pseudo-chronista. No *Poema de Fierabras* encontrou Fauriel allusão ao Conde D. Henrique em Gui de Borgonha, e a sua esposa D. Thereza em Floripar: «Creio entervêr em algumas particularidades e no desfecho do romance de *Fierabras* uma allusão romanesca, á creação do reino de Portugal.» [1] Nos *Livros de Linhagens* ha uma referencia aos *Doze Pares*, taes como eram conhecidos pelas Gestas: «muitos ricos homeens que iam para lhes acorrerem disseram a el rey dom Fernando, que nunca viron cavalleiros nem ouviram falar que tam soffredores fossem e pozeram-nos em par dos *doze pares*.» [2] Esta referencia era sem duvida resultante do conhecimento da *Chanson de Roland*, da *Viagem a Jerusalem* e do *Renaud de Montauban*. [3] No epitaphio da sepultura de Rodrigo Sanches, de 1245, no mosteiro de Grijó, é comparado a Roland:

> Belliger insignis fuit, hic cunctis amandus,
> Laudibus ex dignis alter fuit hic *Rotulandus*. [4]

O chronista Azurara, querendo justificar-se de tratar do infante D. Henrique em historia especial,

[1] *Histoire de la Poesie provençale*, t. III, p. 9.
[2] *Port. Mon. historico*, Scriptores, p. 283.
[3] Léon Gautier, *Les Epopées françaises*, t. II, 184.
[4] *Monarch. lusit.*, t. IV, p. 289.

apresenta o exemplo da *Chronica* anonyma *do Condestavel*, e a Canção de Gesta do *Duque João de Lançon:* «ca sen embargo de se em todos os regnos fazerem geeraes Cronicas dos rex d'elles, nom se deixa porém de screver apartadamente os feitos d'alguns vassallos, quando o grandor d'elles he assy natural de que se com razom deve fazer apartada scriptura; assy como se fez em França do *duc Joham senhor de Lançam.*» [1] Mal sabia Azurara que citava um heroe da *Faulse Geste*, que idealisava os traidores. O typo do traidor *Ganelon*, da *Chanson de Roland*, tambem se tornou proverbial na tradição portugueza, com o nome de *Conde Galalão;* lê-se de um personagem do seculo XVI: «Este Ruy Gonçalves de Caminha foi um ladrão muito celebrado, a quem chamavam por isso mesmo o *Conde Galalão*. Conhecia-o de sobra D. João de Castro, mas como precisasse de um agente sem consciencia para haver certos dinheiros dos rajhas, não o puniu, antes lhe acceitava as dadivas, e o nomeou Vedor da Fazenda.» [2] Na linguagem popular ainda se nomêa o *Almirante Balão*, vestigio do nome de *Balant* do poema de *Floripar*.

Entre os personagens do Cyclo carlingio figura o duque Naimes (na forma primitiva *Namle* e tambem *Nale*, segundo Gaston Paris); d'aqui o nome do Conde *Nilo*, no romance portuguez, em que se conserva o mesmo thema do velho canto de Auvergne La *Pernette*. [3] Os heroes das Gestas frankas torna-

[1] *Chron. da conquista da Guiné*, p. 4.

[2] Camillo, *Historia e Sentimentalismo*, II, 99.

[3] Transcrevemos o texto francez, que nos dá o estylo que da Cantilena se desenvolveu nas Canções da Gesta:

> La Pernette se lève
> Deux heurs avant le jour.

ram se proverbiaes em Portugal: *Roldão* designa na linguagem chula valentão, arrancador, e *Valdevinos*, vagabundo, tunante; *Ferrabras*, o que alardêa de bravura. Sarmiento aponta a phrase aphoristica: «No vale las Coplas de *Calainos*» e explica: «Esta aventura vem em umas coplas velhas e chaboucas, que começam: *Ya cavalga Calainos*, e se acham em um livreco que comprehende varios Romances d'este genero dos *Doze Pares* de França; e é o

---

Ell' prend sa quenouillete
Et son joli p'tit tour
A' chaque tour qu'ell'file
Sa mêre vient lui dire:

—Pernette, qu'avez-vous?
Av'-vous mal à la tête?
Ou bien le mal d'amour?
«J'n'ai par mal á la tête,
Mais bien le mal d'amour.
—Ne pleure pas, Pernette,
Nous te maridarons,
Te donnerons un prince
Ou le fils d'un baron
«Je ne veux pas ce prince
Ni le fils de baron;
Je veux mon ami Pierre
Qui est dans la prison.
—Tu n'auras pas ton Pierre,
Nous le pendoularons.
«Si vous pendoulez Pierre,
Pendoulez moi aussi·
Couvrez Pierre de roses,
Et moi de mille fleurs.
Au chemiu de Saint Jacques
Enterrez-nous tous deux,
Les pèlerins qui passent
Prieront Dieu por nous deux.*

* Ampére, *Instructions relatives au Recueil de Poesies de la France* Este canto de Auvergne e do Lyonnais, é uma versão differenciada do *Conde. Niño*.

livro que mais sabem de cór os labregos e os meninos. Pelo assumpto, seguramente não são anteriores a Carlos Magno. Pelo estylo se conhece que são mui posteriores, pois no de *Calainos* se faz referencia ao Preste-João. Assim é certo que o poeta ou poetas que compozeram estas coplas ou Romances *imitaram um antigo estylo*, e baralharám toda a historia de Carlos Magno com mil fabulas e aventuras.»[1] *Gerinardo*, (Eghinart) celebrado nos romances populares, é tambem tomado proverbialmente como namorado:

Dabi nació para rey.
Para sabio Salamon,
Para galan *Gerinardo*
Y para adorar-te yo.[2]

A sympathia por estes themas poeticos da *Materia de França* fez com que fossem designados pelo nome de *Fransias;* escreve Edelestand du Méril: «Na velha lingua hespanhola os Contos eram chamados *Fransias*, e esta expressão tinha certamente sido inspirada por um conhecimento directo da litteratura franceza, que era rica d'elles em extremo.»[3] Os jograes francezes, que vagavam entre as populações hispanicas, cantavam ao som da çanfonha essas *Cantilenas* sobre que se elaboraram alguns Romances populares, e que em França se desenvolveram litterariamente na *Canção de Gesta*, que apesar da sua prolixidade e forma recitativa conservara, o titulo de *Canção* da sua origem musical primitiva. Léon Gautier transcreve nas *Epopées françaises* um texto

---

[1] *Memorias para la Historia*, p. 528.
[2] *Folk-Lore andaluz*, p. 28.
[3] *Historia de la Poesia scondinave*, p. 517, nota.

de Jean Corbie, sobre o costume medieval: «Em França chama-se *Cymphonie* um instrumento que os cegos tocam cantando *Canções de Gesta*, e tem este instrumento bellos e doces sons, mui agradaveis de ouvir.» (I, p. 393.) Um documento do tempo de D. Sancho I, de 1193, concedeu aos jograes *Bonamis* e Acompaniado o lograrem uns casaes pagando annualmente um *Arremedilho*, que era uma Canção bailada, germen da forma dramatica.

Havia uma certa antipathia popular contra as Gestas feudaes e reaes, sendo frequentemente caricaturado o typo de Carlos Magno e dos Doze Pares, principalmente nos paizes municipalistas como a Italia e Portugal. Em um Edito de Bolonha, citado por Muratori, estatue se: «*Ut cantatores francigenarum* in plateis ad contandum morari non possint.» Escreve Soriano Fuertes, na *Historia de la Musica española*: «Os jograes francezes lograram por suas canções pouco decorosas, que a republica de Bolonha publicasse um decreto para que os ditos jograes não parassem nas praças publicas. A voz *charlataneria* é derivada do nome francez *Charles*. Como os troveiros francezes n'aquelles tempos não cantavam além de suas canções desenvoltas se não de Carlos Magno, os italianos lhes chamaram *Ciarles*, e a palavra *Ciarlatani*, entre nos *Charlatães*, foi successivamente applicada aos que se entregam a cousas semelhantes. «(Op. cit., I, 143.) Os Romances carlingios são raros na poesia popular italiana; apenas se apontam o *Buovo de Antona, La Regina Ancroja, e Il libro chiamato Dama Rovenza.* O typo de Carlos Magno nos romancistas italianos e hespanhoes é rebaixado da sua dignidade épica, e ferido nos nobres sentimentos: Antonio de Esclava, nos Amores de *Milon e Aglante* retrata-o como tyranno de suas irmãs e filhas. Bertha, irmã do Imperador, acha-se grávida, e segundo

a lei deve ser queimada viva, sendo o amante que a vem libertar e foge com ella. Temos este thema carlingio nos Romances de *D. Ausenda*, e *Dom Claros de Montalvar*. Depois de representarem o rei muitas vezes prisioneiro, prestes a renegar a fé que sustentava pelas armas, vão feril-o tambem na sua descendencia, dando um nome ridiculo a seu filho *Carloto*, representando o como covarde e desprezivel, chegando quasi a ser o assassino do pae, invejoso de Ogier, e matando ao jogo Valdevinos. O motivo d'este acinte malevolo dos romancistas italianos e hespanhoes, não é tanto contra o conquistador da Italia e da Hespanha, como pelo antagonismo do espirito municipalista das liberdades locaes contra o feudalismo, que desde a hierarchia imperial derivava os privilegios pessoaes. No romance portuguez de *Gerinaldo*, a princeza filha de Carlos Magno entrega-se ao pagem, com o qual o pae a casa. Naturalmente as Gestas carlingias, que se desenvolviam com maior intensidade nas regiões em que os barões feudaes resistiam á Realeza, foram perdendo de interesse nos paizes em que se não dava essa lucta, e sendo substituidas pelas narrativas de aventuras amorosas, como as do Cyclo da Tavola Redonda. E' por isso que Léon Gautier notou o facto de não terem em Hespanha as *Cautilenas* ou rudimentos epicos gallo-frankas evolucionado para a forma culta ou litteraria das Canções de Gesta, ficando estacionarias no *Romance* oral.

As descobertas sobre as origens germanicas das Epopêas gallo-frankas, estabeleceram esta transição de uma forma oral, a *Cantilena* heroica para a *Gesta* escripta e agrupada cyclicamente em volta do mesmo successo ou personagem. Pela natureza da poesia germanica, consagrada para celebrar as origens historicas e os feitos militares, para ser cantada antes

das batalhas, para exaltar os animos, e durante a paz pelos cegos para perpetuarem a memoria dos heroes *(pene historico ritu)* vê-se que ella tendia a abreviar-se na tradição oral e a perder-se no esquecimento. A collecção ordenada por Carlos Magno, como refere Eghinard, resultou da observação d'esse facto; a *Cantilena,* desaparecendo na tradição popular, transforma-se na reda ção escripta na grande Gesta heroica. Quando Tacito, Jornandes e Eghinard, como muitos chronistas da Edade média, fallam da poesia da raça germanica, deixam entrevêr uma forma breve (como a do *Romance*) de Canção narrativa, tal como a da Ode grega e Dithyrambo em relação á Epopêa homerica. Pela decadencia de interesse e fervor da mythologia odinica diante do Christianismo, os cantores germanicos iam perdendo o poder de enthusiasmo que despertavam nas multidões, de modo que com o dominio de Carlos Magno, que consolidou a suprema ia da Egreja de Roma, acabou esta assombrosa creação épica espontanea, que o genio gallo-franko elaborou nas suas novas condições sociaes. A Gesta franka é propriamente a poesia do Feudalismo, dos Barões em revolta contra a absorpção do Poder real, e por fim é levada á idealisação d'esse poder unico e absoluto personificado em Carlos Magno. As *Cantilenas,* que persistiam na tradição popular, apagavam-se por falta de heroes que exaltassem; a individualidade imponente de Carlos Magno sustando as invasões do norte e do sul, Saxões e Arabes, e asssegurando uma certa estabilidade ao começo da civilisação moderna, era o vulto em volta do qual os troveiros frankos agrupavam as velhas Cantilenas, alargando os seus themas. E' d'esta reunião cyclica que se forma a Canção do Gesta, composta de milhares de versos, recitados nas praças publicas, durante semanas in-

teiras. Descobre-se na Canção de Gesta o ponto de juncção das varias Cantilenas n'aquellas phrases: *Oiez, seïguneurs, Ce est de Karle*, etc. com que o jogral que recita melodicamente vae repousando ou fazendo as transições. A Cantilena prevalecia ainda nos costumes populares durante a epoca merovingia, memorando os feitos guerreiros frankos durante os seculos VI a VIII; com as victorias de Carlos Magno não tiveram os jograes senão o empenho de referir a elle tudo o que já estava dito dos outros reis. E' este o processo poetico popular: nas tradições franc-contoises, attribuem-se a Carlos V façanhas que nas velhas chronicas engrandeceram Carlos Magno; [1] como nas aldeias do Comté se lançam á conta das hordas de Henrique IV as atrocidades de antes imputadas aos sarracenos. Coexistentes com as Canções de Gesta, conservaram-se duas Cantilenas do seculo IX, a de Hildebrand e a de Sancourt. Uma nova corrente de inspiração irrompia da unidade europêa fundada por Carlos Magno, começando a elaboração das Cantilenas pelo agrupamento cyclico, que naturalmente veiu a constituir trez grandes corpos epicos: o *Cyclo de Carlos Magno*, o de *Guilherme d'Orange* e o de *Reynaud de Montauban*. Sómente as Gestas do cyclo mais geral é que podiam achar interesse nas Côrtes peninsulares e entre o povo, como vêmos nas tradições carlingias.

Com a lucta dos grandes vassallos foram-se constituindo novos cyclos secundarios de Canções de Gesta, taes como o Cyclo feudal dos Lorrains na Austrasia; o de Germond e Isembard em Ponthieu; o de Raul de Cambrai, em Vermandois; os de Aubry le Bourguignon, de Gerard de Roussillon,

[1] Jacob Grimm, *Traditions allemands*, t. I, p. XXXVII.

de Elie de Saint Gilles, d'Amis e Amilles, e de Beuves d'Hanstone.[1] Nem todos estes cantares podiam ser repetidos fóra dos fócos da lucta senhorial; fragmentavam-se os quadros episodicos que mais impressionavam, reduzindo-os ás situações dramaticas empolgantes. E' por isso que as Gestas, na Hespanha, voltaram á forma da Cantilena, que outra cousa não é o *Romance*, cujos themas se teriam renovado pelas invasões scandinavas e normandas na peninsula. Esta seiva poetica que no seculo XII irradiava da França para a Hespanha e Portugal encontrava mais interesse entre a gente da côrte; os cantos guerreiros eram recommendados á preferencia dos fidalgos. Lê-se na Cronica de Hespanha: «E agora sabede los que esta estoria oydes, que maguer que los juglares cantan en sus Cantares e dizen en sus fabras, que Carlos el Emperador conquiriu en España muchos castellos e muchas ciudades, e que ove y muchas batallas con Moros desde Francia fasta Santiago...» Bastava isto para Carlos Magno tornar-se n'esta lucta contra os sarracenos um heroe nacional. Nas *Leis de Partidas* estabelecia Affonso o Sabio, em 1250: «que los juglares non dixiessn antellos otros *Cantores* si non de Gesta, é que fallasen de fechos de armas.» (Part. II, tit. 21, lei 20). Contrapondo estas narrativas guerreiras aos cantos desenvoltos amorosos, vê se que a *Materia de França* tinha de ceder o logar ás lendas dos herões nacionaes, que idealisavam o Cid, Bernardo del Carpio, os Infantes de Lara, em volta dos quaes se agrupavam cyclicamente os Romances populares e semi-litterarios na *Cronica rimada*. Em Portugal, pelas mesmas rasões que em Italia, não havendo lendas heroicas que

[1] Léon Gautier, *Les Epopèes françaises* t. I, p. 99.

substituissem a *Materia de França*, ficaram muitos themas que só depois do seculo xv irromperam na tradição oral. [1] A França ficou na memoria do povo como uma fonte poetica indefinida; no romance da *Bella Infanta*, quando a esposa pergunta ao cavalleiro pelo marido ausente, elle diz:

> Pelos signaes que me daes,
> Não o vi senão uma vez,
> Vi-o morrer em *França*,
> Enterral-o em Santa Inez.
>
> *(Rom. ger. n.º 2)*

No Romance da *Filha do rei de França*, seme-

---

[1] E' bastante segnificativa a Cantilena de D. Affonso Lopes de Bayam privado do rei D. Affonso III, e que com elle estivera em França, parodiando o typo das Canções de Gesta, com as suas *laisscs* ou tiradas em assonancia com o numero indeterminado de versos:

«*Aqui se começa a Gesta, que fez don Affonso Lopes a don Meendo e a seus vassallos, de mal dizer:*

> Seria-x'i dou Velpelho en humha sa mayson
> que chaman Longos, ond'eles todos sou;
> per porta lh'entra M rtin de Farazon
> escuda colo en qu'é senh'um capon
> que foy já pol'eyr'en ontra sazon;
> cavall'agudo que semelha forom
> en cima d'ell un velho selegon...

São ao todo 53 versos em trez *laisses* com neuma tradicional dos troveiros *Eoy!* (*Canc. da Vaticana*, n.º 1080). O nome de *Velpelho* significa já o espirito burguez, que parodiava as Gestas feudaes no poema do *Renard;* do nome latino *Vulpes* e *Vulpecula* vieram para o francez *Goupil* e para o portuguez *Golpelha*, O nome de *Renard,* adoptado pelos troveiros francezes das formas *Reinard* e *Reginarius,* apparece na peninsula hispanica na fórma de *Guinarda* e *Gayarda*. Finalmente *Raposa* (de *rabo*-osa) na tradição portugueza deu o nome ás *Raposias,* que nos escriptores como Fernão Lopes significam as fabulas em que a raposa figura.

lhante a uma canção normanda de Olivier Basselin, lê-se :

Sou *filha do rei de França*,
Da rainha Constantina.

Sou *filha do rei de França*,
Neta do rei de Castilha.
(Versão da Covilhã.)

Sou *filha do rei de França*,
Neta sou del rei d'Hungria.
(Vers. Algarve.)

No Romance da *Donzella que vae á guerra*, allude-se ás

Grandes guerras são armadas
De *França* contra Aragão.

E no *Bernal-francez* :

Não abro a minha porta
A taes horas de dormir.
—Abri ao *homem de França*
Que lh'a costumaes abrir.

E vós, Bernal Françoilo
Sem vos virares p'ra mim?
Ou tendes dama em *França*,
A quem queiras mais que a mim?
(Rom. Arch. aç., n.º 8.)

E no Romance da *Náo Catherineta :*

Acima, acima gageiro
Aquelle tope real,
Vê se vês partes de *França*,
Areias de Portugal...
(Ib., n.º 38.)

Não quero as tuas filhas
Que Deus t'as deixa gozar ;
Que eu tenho mulher em *França*
Filhinhas do sustentar.
(Ib., n.º 39.)

Os themas poeticos da Materia de França, como o de *Gerinaldo*, *Rico Franco*, *Bernal-francez*, *Passo de Roncesval*, *Reinaldo de Montalvão*, *Gaifeiros* que só apparecem na tradição oral portugueza no seculo xv, como se observa pelas collecções insulanas dos Archipelagos da Madeira e Açores, ficaram entre o povo desde a sua primitiva communicação jogralesca ás colonias francezas estabelecidas em Portugal, e moldaram-se na fórma preexistente da *Aravia*.

A *Materia de França*, elaborada nos rudimentos épicos das Canções de Gesta, encontrou sympathia na Allemanha, desde os fins do seculo XII, nos Paizes Baixos, na Noruega nos principios do seculo XIII, na Inglaterra e na Hespanha aonde suscita a creação de um cyclo de Gestas nacionaes; foi, porém em um povo sem tradições épicas, na Italia, que esses gigantescos poemas se desenvolvem litterariamente attingindo a belleza esthetica, que lhes souberam dár Pulci, Boiardo, Ariosto, bordando sobre os quadros dos troveiros com uma fina ironia a variedade phantasista dos poemas bretãos com a correcção da eurythmia da antiguidade classica. Observa-se aqui a evolução dos themas tradicionaes e populares das *Cantilenas* germanicas, que se desenvolvem litterariamente nas *Canções de Gesta* dos troveiros francezes, com que são propagadas em toda a Europa no seculo XII, attingindo a forma artistica do genio italiano nos Poemas modernos, de que ainda sobrevive o *Orlando furioso*. Estes factos explicam nitidamente a relação organica e esthetica entre as Tradições poeticas populares e as Nacionalitteraturas.

2.º MATERIA DE BRETANHA. — *(Cyclo da Tavola Redonda* e *do Santo Graal)*. — A substituição das Gestas carlingias essencialmente guerreiras, pelos poe-

mas de aventuras amorosas e de devaneios mysticos do cyclo arthuriano e da Cavallesca celeste, manifestou se tambem em Portugal na vida da côrte, antes de se espalharem esses cantos apaixonados entre o povo. Nas suas Canções o rei Dom Diniz toma como typos dos verdadeiros amantes *Tristão* e *Yseult*, *Flores* e *Brancaflor*:

> Qual magos poss' e o mais encoberto
> Que eu poss' e sev de *Branchafrol*,
> Que lhi não ouve *Flores* tal amor
> Qual vos eu ey, e pero são certo.
>
> (*Canc.* n.º 115. Vat)

Tambem João de Guilhade (Canc. n.º 253) refere-se ao mesmo personagem e poema:

> Os grandes vossos amores
> Que mi e vós sempre ouvemos,
> Nunca lhi cima fizemos
> Com' a *Branchafrol* e *Flores*

Como symbolo da fidelidade no amor o thema de *Flôres* e *Brancaflor* era empregado pelos trovadores provençaes, e de um poema em lingua d'oc tomaria conhecimento o rei D. Diniz. Como viria á tradição popular? segundo a versão oral portugueza, o Conde Flor foi feito captivo dos mouros quando vinha em romaria a Santhiago:

> Deram com o Conde Flores
> Que vinha da romaria,
> Vinha lá de Santiago,
> Santiago da Galliza.
> Mataram o Conde Flores
> A condessa vae captiva.
>
> (*Rom. ger.*, n.º 38).

Edelestand du Méril analysando as duas versões francezas de poemas de *Brancaflor*, diz: «As duas

versões concordam egualmente em fazer notar o captiveiro de Brancaflor como uma especie de martyrio: as peregrinações ao tumulo de Santhiago eram bastante populares no seculo XII e XIII em França, conciliando de ante mão á heroina a sympathia de todos os bons christãos, suppondo que foi durante uma d'essas piedosas romagens, que os seus parentes foram atacados pelos pagãos e reduzidos ao captiveiro». [1] Esta circumstancia leva a inferir que este thema se vulgarisou em Portugal por via dos peregrinos francezes, que segundo o costume do tempo pagavam a hospitalidade com cantos.

Em uma outra canção do rei D. Diniz ha referencias ao thema dos amores do *Tristão* e *Yseult*:

> Qual mayor poss' e o muy namorado
> *Tristã*, sey bem que nam amou *Iseu*.

Na aristocracia portugueza os nomes de *Tristão*, *Ausea*, *Ausenda*, *Percival*, *Lançarote*, (Lancelot) *Arthur*, *Ginebra* (Gweniwar) *Briolanja* (Brengiene) *Lisuarte*, *Sagramor*, foram usados na vida civil, desde o começo de seculo XV a fins do XVI seculo. Mas, apesar d'esta predilecção da Côrte, a *Materia de Bretanha* tambem entra na corrente popular sobretudo pelo elemento musical dos *Lais*, ou canções narrativas do mesmo typo da Cantilena franka e da Aravia lusitana ou Romance peninsular. No Romance do *Conde Ninho*, da versão oral de Traz-os-Montes, vem o seguinte episodio:

> Morreu um e morreu outro
> Já lá vão a enterrar,
> D'um nascera um pinheirinho
> De outro um lindo pinheiral.

---

[1] *Branchafleur*, Intruduction, p. XIX.

Que quando el-rei ia á missa
Não o deixavam passar.
Pelo que o tei maldito
Logo os mandára cortar;
De um correra leite puro,
E do outro sangue real.

(Rom. ger., n.º 14).

No *Tristan, Chevalier de Table Ronde*, acha-se este mesmo quadro: «Et de la tombe monseigneur Tristan yssoit une ronce belle et verte et bien feillue, qui alloit par dessus la chapelle, et descendoit le bout de la ronce sur la tombe de la Reyne Yseult et entroit dedans. Le virent la gens du pays et le compterent au Roy Marc. Le Roy la fist coupper par trois foys, et quant il l'avoit le jour fait couppér le landemain estai aussi belle comme elle avoit autrefois esté.» (Fl. CXXIV.) Na poesia popular da Normandia, colligida por Beaurepaire, vem este mesmo episodio:

Sur la tombe du garçon
On y mit une epine
Sur la tombe de la belle
On y mit une olive.
L'épine crut si hraut
Qu'elle embrassa l'oline,
Où on tira du bois
Pour batir des eglises

Sobre ésta relação tradicional, conhecida a parte que o povo normando tomou no desenvolvimento dos cantos bretãos, transcrevemos as observações de Charles d'Héricault: «Os Normandos acharam n'esta tradição dos poetas indigenas (da Bretanha) elementos que convinham algum tanto á sua situação (de conquistadores dos Saxões), muito ao seu genio, e trabalharam estes elementos não sómente com a arte poetica que convinha aos seus instinctos, mas tambem com o methodo que lhes era imposto pela sua

organisação politica sobre o territorio inglez. Elles não eram inimigos dos Bretãos, mas dos Saxões; foram estes que elles venceram, e os Bretãos não estavam longe de crêr, segundo testemunhos contemporaneos, no Vencedor de Harold um libertador, quasi uma incarnação de Arthur.—E' ao genio normando que se deve attribur a creação do Cyclo da Tavola Redonda, ao caracter proprio d'esta raça, e á condição social dos conquistadores de Inglaterra, que devemos inquirir para comprehender a forma litteraria dos romances d'este Cyclo.»[1] O que os Frankos fizeram da *Cantilena* germanica desenvolvendo-a na Canção de Gesta franceza, fizeram os Normandos elaborando os *Lais* da Bretanha n'esses poemas da Tavola Redonda e do Santo Graal. Como viria este thema dos amores de Tristão divulgarse na tradição popular? E' certo que no Cancioneiro Collocci-Brancuti apparecem *Lais* de *Tristão* com forma lyrica destinados a serem cantados em ária de côrte. Mas um facto conhecido, e que não era indifferente para o povo, um amor desgraçado, fez com que o thema se vivificasse pela realidade: é o caso do Conde Dom Pedro Niño, que se apaixonou por D. Beatriz, filha do infante D. João de Portugal (filho de D. Ignez de Castro), e que tendo resistido contra todas as opposições do Rei Regente de Hespanha, veiu por fim a casar com ella.

O poeta Villasandino fez uma Canção celebrando esses amores: «Esta Cantiga fiso Alfonso Alvares por ruego del Conde *Don Pedro Niño, por amor e loores de Doña Beatris su muger.*» E em outra Canção vem a rubrica explicativa: «Esta Cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Alvares por ruego

---

[1] *Essai sur l'origine de l'Epopée française*, p, 47.

del dicho *Conde Pero Niño*, *quando el Infante Don Fernando la fizo prender á su muger Doña Beatriz, al tiempo que se desposó con ella em Palacio; é después la mandó poner en lo Castillo de Orveña, é el dicho Conde ffuesse a Vayona.»* [1] Gutierre de Games fez uma narração meio historica meio fabulosa d'estas aventuras acontecidas no *Cronica do Conde D. Pedro Niño*. Não admira que a situação da infanta portugueza D. Beatriz se identificasse com a aventura de Tristão no romance oral do *Conde Ninho*. Na Chronica de Gutierres de Games, falla-se n'esses lances da opposição do rei: «E después de la respuesta del Infante anduvo Pedro Niño más de medio año por la côrte é cerca della, é vióse en assaz peligro muchas vezes por ver á su esposa.» (Cap. III, P. III, p. 185.)

O cyclo da Tavola Redonda veiu a prevalecer no gosto das Côrtes sobre as Gestas carlingias, pelo seu espirito religioso e amoroso. Pelo casamento do Mestre de Avis, o rei D. João I com D. Filippa de Lencastre, espalhou-se na côrte portugueza o gosto quasi exclusivo por estes poemas arthurianos. Conta Fernão Lopes, na *Chronica de D. João I*, (P. II, cap. 76) que achando-se o rei no cêrco de Coria, desgostoso por alguns cavalleiros não se terem approximado da barbacan, lhes chasqueara a valentia, alludindo aos heroes da Tavola Redonda:

«El rey na tenda, segundo parece, nom foy bem contente d'alguns, que se não chegaram como elle quizera: deshi falando nas cousas que se no combate acaeceram veiu a dizer como em sabor: — Gram mingua nos fizeram hoje este dia *os boos Ca-*

[1] *Cancionero* de Baena, t. I, p. 21, 37 e 50.

valleiros da Tavola Redonda; ca certamente elles nos tomaram este logar. Estas palavras nom pode ouvir com paciencia Mem Rodrigues de Vasconcellos, que logo nom respondeu, e disse: — Senhor; nem fizeram aqui mingua os Cavalleiros da Tavola Redonda, que aqui está Mem Vasques da Cunha, que é tão bom como *Dom Galaaz*, e Gonçalo Vasques Coutinho, que he tão bom como *Dom Tristão;* e exaqui Joham Fernandes Pacheco, que he tam bom como *Lançarote*, e d'outros que via estar acerca; e ex-me eu aqui, que valho tanto como *Dom Quea* (Kay); assi, que nom fizerom aqui mingua estes Cavalleiros que vós dizeis: mas feze nos a nós aqui gram mingua o bom *Rey Arthur*, flor de lis, senhor d'elles, que conhecia os bons servidores, fazendo-lhes mercês por que aviam desejo de bem o servir.

«El Rey vendo que o aviam por injuria, respondeu entonce e disse: Nem eu esse nom tirava a fóra, ca assi era companheiro da Tavola Redonda como cada um dos outros. — Entam lançando o feito a riso d'aquesto e d'outras cousas, leixaram tal rasoado e falaram nas destemperadas calmas, que n'aquelle logar faziam.»

Em outros logares da mesma Chronica, Fernão Lopes compara estes feitos aos de *Lançarote*. Tambem os Cavalleiros da *Ala dos Namorados* e da *Madre Silva* animavam-se com o espirito aventuroso dos heroes da Tavola Redonda; a *honra* predomina exclusivamente no cyclo carlingiano, mas a bravura no cyclo arthuriano é suscitada pelo amor. O rei Arthur é amado na Ilha de Avalon; Lancelot ama a rainha Ginebra, Tristão ama Yseult, Ivain a Dama da Fonte, Eric a Enida, Merlin a fada Viviana. O heroe que na historia portugueza appresenta os traços de um Cid lendario, o *Santo Condestabre* D. Nuno Alarves Pereira, deliciava-se com a leitura d'es-

tes poemas de aventuras; lê-se na sua Chronica anonyma: «E com esto avia gram sabor, usava muito de ouvir e ler livros de historias, especialmente usava mais lêr *a historia de Galaaz* em que se continha a *Somma da Tavola Redonda.* E porque elle achava que por virtude de virgindade que elle houve e em que perseverou *Galaaz*, acabara muitos grandes e notaveis feitos, que outros nom poderam acabar. E elle desejava muito de o parecer em alguma guisa: e muitas vezes em si cuidava de ser virgem.» [1]

Era sobre tudo predilecto á côrte este Cyclo poetico que lisonjeava a passividade amorosa do genio portuguez. Entre os Livros de uso de Elrei Dom Duarte, vem citados os romances novellescos de *Galaaz*, de *Tristão* e de *Merlin*. Os chronistas não consideravam estas ficções completamente destituidas de valor historico; Ruy de Pina, contando a visita do rei D. Affonso v, quando estava em França, a uma certa Abbadia benedictina, diz que ahi lhe mostraram «hum muy rico e antigo livro da *Estoria de Lançarote* e *Tristão*, porventura *mais verdadeira do que cá se imagina.*» [2] Nos festejos reaes, na côrte de D. João II, ainda os Cavalleiros se vestiam como os da Tavola Redonda, e o monarcha mesmo trajava invencionado em *Cavalleiro do Cysne*. No cyclo arthuriano syncretiravam-se elementos poeticos carlingios e da erudição classica. As Capitulares de Carlos Magno são postas em acção por Arthur, ambas combatendo os Saxões e os pagãos; a Roland contrapõe-se Gauvain, os Doze Pares são copiados nos companheiros da Tavola Redonda, e a *Durandal* é

---

[1] *Chronica de Condestabre*, p. 12. Ed. 1848.
[2] *Chr. de D. Affonso* v, cap. 194. (Nos Ineditos da Academia).

o modelo da espada *Escalibor*. O troveiro ou menestrel compara o rei Arthur com elementos das fabulas hellenicas, assemelhando-o a Jason e a Alexandre; Tristão combate o Minotauro, ambos trazem o mesmo signal da vela negra no navio. Lancelot tambem resolve um enigma do Gigante como o que propozera a Sphinge a Œdipo; o rei Artur é trahido por Ginebra, como Hercules por Djanira. Tudo revela a dissolução d'essa forma normanda litteraria dos mythos bretãos, em uma outra forma litteraria, a Novella em prosa, que ia desenvolver-se no seculo xv. Todas estas ficções que desde o fim do seculo XIII tanto agradaram aos cortezãos em Portugal, só muito tarde se diffundiram entre os villãos, entre os quaes se conservariam alguns Lais narrativos. Nos dois fócos poeticos tradicionaes do seculo xv, as ilhas da Madeira e Açores, é que se encontram Romances populares do cyclo arthuriano, pela rasão de que n'esses fócos, longe da metropole, não se dava a separação completa do *Cortezão* e do *Villão*.

Na poesia da raça bretã, na sua resistencia contra os Saxões, além da autonomia politica representada no typo do rei *Arthur*, havia tambem o elemento religioso da Egreja protocathedrica, que se contrapunha á Egreja de Roma (que apoiava os Saxões contra a subjugada nacionalidade) que pelo *Santo Graal* sustentava o seu christianismo trransmittido directamente por Nicodemus. Foi sobre este symbolo, que se deu a forma mystica ao seu sentimento do Amor, imaginando uma Cavallaria celeste, em que os Templistas guardavam o Vaso sagrado, á procura do qual seguiam pelo mundo os que aspiravam á perfeição ideal. O *Santo Graal* que já existia nas tradições bretãs primitivas, tornou-se na Egreja uma lenda evangelica, que pelo seu lado religioso facilmente entrava na corrente da tradição popular, porque, se-

gundo a crença, fora n'esse vazo que se aparou o sangue do crucificado quando o feriu a lança de Longuinhos (de *lonke*, a lança); lê-se em um romance popular do Alemtejo esta preciosa referencia ao Santo Graal e aos seus maravilhosos poderes:

> Já os Anjos vão p'ra céo,
> 'Stão dispostos em procissão,
> San Pedro leva a Cruz,
> San João leva o Pendão;
> Dentro d'aquelle pendão
> Vae Moimento armado:
> Dentro d'aquelle Moimento
> Vae Jesus Crucificado,
> Morto de pés e mãos,
> *Seu sangue lhe vae cahindo*
> *Para o Calix consagrado;*
> P'ra que *todo o homem que o bebesse*
> *N'este mundo seria rei,*
> *No outro será coroado.*

Muitos d'estes elementos poeticos bretãos ligaram-se ás tradições nacionaes portuguezas, como a das *Ilhas empoadas*, ou occultas no nevoeiro; a das prophecias de Merlin (*merlinicas*, d'onde a phrase popular arte de *berliques*); as de um Salvador como Dom Sebastião, tardia imitação do rei Arthur, e as de San Brendan (d'onde vem a phrase: Valha-te San *Barambum.*) [1]

Na *Materia de Bretanha*, ha tambem a fórma da Canção narrativa dos menestreis bretãos, os *Lais*, alguns que ficaram na fórma oral dos Contos de crianças, os *Mabinogion*, recebendo a fórma litteraria em Marie de France, e os desenvolvimentos épicos em Robert Wace, a forma de prosa novel-

[1] Sobre as origens d'este Cyclo poetico, vêr a *Lenda do Santo Graal e da Tavola Redona*, no nosso livro *As Lendas christãs*, p. 254 a 279.

lesca em Robert de Boron, chegando á forma artistica do *Amadis de Gaula* portuguez, fonte de uma elaboração em todas as Litteraturas do Romance de Cavalleria.

3.° Materia de Roma. (*Cyclo greco-romano.*) — Entre a multiplicidade das creações poeticas que caracterisam este genesis assombroso da Edade media, e que constituiram os vastos Cyclos carlingiano (Gallo-franko) e arthuriano (Gallo-bretão), em que successivamente se encontra a influencia do genio de um povo actuando sobre a imaginação dos outros povos, penetrando-se mutuamente dos mesmos sentimentos, formava-se o esboço de uma unidade sympathica da Europa, já sobre uma commum christandade, já com o presentimento de uma solidariedade com o passado na primeira e segunda Renascença. A Antiguidade tambem começou a seduzir as imaginações, originando pela propria tendencia syncretica novas narrativas sobre heroes gregos e romanos, a cujos themas pertencem os Romances da *Guerra de Troya*, de *Alexandre*, de *Virgilio* e de *Apollonio*. Os poetas medievaes encontráram uma grande mina de ficções nos historiadores byzantinos, que confundiram as raias da tradição e da historia: Syncello, Cedreno, Malalas, repetem as fabulas que envolveram Aristoteles, desde Aristobulo até ás versões do Pseudo-Callisthenes. [1] Esta influencia da litteratura byzantina na Edade Media, tem na parte referente á poesia semi-popular o nome de *Cyclo greco-romano*, ou como que Bodel designara de *Rome la grant*. Os commentarios das escholas rhetoricas na interpretação dos auctores classicos, tambem causavam anedoctas ou

[1] Chassang, *Histoire du Roman*, p. 434.

lendas que se elaboraram poeticamente no Cyclo greco-romano; assim se formou a lenda de *Virgilio*, que a Edade média adoptou como o seu poeta querido, dando-lhe a physionomia da sua crença: fez d'elle um padre da egreja (annunciando o Verbo), um nigromante (os amores de Lanuce, e espelhos de Salvação), um paladino apaixonado (como no romance hespanhol); todas estas fórmas lendarias resultaram da interpretação das suas Eclogas. Nas lendas medievaes Aristoteles é representado com freio e montado por Lais, porventura como protesto contra as suas ideias ácerca da intelligencia dos brutos. A palavra *Estoria*, n'esta corrente syncretica torna-se synonimo de tradição. Fernão Lopes fora encarregado de pôr em *caronica* as *estorias* dos primeiros reis de Portugal; Garcia de Resende tambem distingue este elemento tradicional, quando no prologo do Cancioneiro geral escreve: «muytos e grandes feytos de guerra, paz e virtudes, de çiencia, manhas e gentilezas sam esquecidas, que se os escriptores se quizessem acupar verdadeiramente nos *feitos de Roma*, *Troya* e outras antigas cronicas e *estorias*, nam achariam móres façanhas, nem mais notaveis feitos, que os dos nossos naturaes se podiam escrever assy dos tempos passados como d'agora.» E accrescenta: «E assy muytos emperadores, reys e pessoas de memoria pelos *rrimances* e *trovas* sabemos suas *estorias*.» Em um canto sobre a morte de Du Guesclin enumeram-se os personagens historicos que formavam este Cyclo greco-romano:

> Pour ce grans fais soit escript en la table
> *Machabeus*, et des preux de renom,
> De *Josue*, *David*, le resonable,
> *D'Alexandre*, de *Ector* et *Cesaron*.[1]

[1] *Chronique de Du Guesclin*, p. 463. Ed. F. Michel. 1839.

Na Gesta latina do Cid Campeador (de 1118 a 1133) ha referencias aos heroes da antiguidade classica:

> Eia! gestorum possumus referre
> *Paris* et *Pirrhi*, nec non et *Aenae*.
> ....
> Tanti victoris nam si retexere
> Coeperim cuncto haec libri mille
> Capere possent *Homero* cahente
> Summo labore.
>
> Talibus armis ornatus et eque
> *Paris* vel *Hector* melioris ille
> Nunquam fuerunt in *Troiam bello*
> Sunt neque modo. [1]

Na Bibliotheca do rei D. Duarte, como se vê pelo catalogo dos seus livros de uso, guardavam-se poemas de *Alexandre* e de *Cesar;* a *Historia de Troya* foi traduzida em gallego e em portuguez, recebendo forma de romance narrativo ao gesto popular por Jorge Ferreira de Vasconcellos. No *Roman de Flamenca* citam-se os themas greco-romanos sobre que os jograes cantavam: *Priamo*, *Piramo*, *Hellena*, *Dido*, *Heitor*, *Achilles*, *Lavinia*, *Appollonice*, *Tideu*, *Ero* e *Leandro*, *Jason*, *Philis*, *Narciso*, *Orpheo*, etc. Os eruditos do seculo XIV derivavam de Troya as origens das nacionalidades modernas; em um documento de Dagoberto, a França provinha dos foragidos de Troya; o mesmo dizia Eduardo III de Inglaterra ao papa; Veneza tambem considerava troyano um dos seus bairros, e até os Scandinavos, em Snörre, eram descendentes dos Troyanos. Não admira que o historiador Mariana narrasse a sério a vinda dos

[1] Ap. Edelestand du Méril, *Poésies populares latinas du Moyen Age*, p. 308.

emigrantes de Troya á Hespanha, e que as ideias dos eruditos do seculo XV fizessem do nome ethnologico de *Luso* uma etymologia de *Elysa*, e de *Ulysses* derivassem o nome de Lisboa (*Ulyssêa*, *Ulyssipo*) a que deu Camões curso na sua Epopêa:

> Ulysses é o que fez a casa santa
> A' deusa que lhe dá lingua facunda,
> Que se lá na Asia *Troya insigne arrasa*,
> Cá na Europa *Lisboa ingente funda*.
> (*Lus.*, Cant. VIII, st. 5.)

No fundo d'este syncretismo existia um facto referido por Strabão, do conhecimento das tradições homericas na Italia e na Hespanha, mas que nem o mesmo Strabão já sabia explicar, quanto mais os humanistas da Renascença. As tradições de que os Jonios se apropriaram e sobre que se entreteceu a *Odyssêa*, foram referidas ás navegações no Mediterraneo, quasi de cabotagem, quando essas tradições resultaram das navegações atlanticas pela raça dos Ligures, ou pre-celticos, e de que restam vestigios nos Romances populares.

B) A ARTE DE TROVAR

1.º Arte commum. (*Mestria menor.*) – A poesia das linguas romanicas distinguiu-se além da accentuação pela *rima*, e esta caracteristica lhe deu o nome generico de *rimance*; da procura da rima proveiu o nome de *trova* designando a cantiga vulgar, de que o quinhentista Ferreira fallava com desdem. Ainda hoje em Traz os Montes o nome de *Trobo* designa a canção narrativa. Das formas populares tiraram os provençaes os rudimentos lyricos, que serviram de modelo ás novas Litteraturas; e o desenvolvimento culto das formas do verso e da estrophe, constituiu a *Arte de Trovar*, distinguindo-se em *Gran Mestria* dos processos espontaneos do povo, a que chamaram *Arte commum* ou *Mestria menor*. Separando-se cada vez mais o cortezão do villão, os cantos populares perderam-se em grande parte na transmissão oral, e os trovadores fidalgos versificando *em maneira de Proençal*, como diz o rei Dom Diniz, esgotavam todo o esforço em artificios incompativeis com a expressão do sentimento. Só indirectamente é que a belleza natural da poesia do povo veiu animar o lyrismo trobadoresco, que se apagava; uma

classe sahida do povo e exercendo o mister de cantores vagabundos (*mister de joglaria*) é que convergia ás côrtes e palacios da nobreza, levando-lhes as novas cantigas, umas vulgarisadas de alguns trovadores mais afamados, outras imitando semi-litterariamente as canções anonymas que lhe eram mais queridas ou proprias da occasião, como as da entrada de Maio. Não é facil encontrar Canções genuinamente populares do seculo XII a XIV; mas authentica-se a sua existencia nas referencias dos trovadores fidalgos, quando as imitam nas composições satiricas, nas balladas, e quando os jograes reproduzem as formas tradicionaes metrificando n'ellas as invenções do momento, confundindo a *Arte maior* com a *Arte commum*. Aos versos curtos, proprios para a dansa e para o canto, como os quaternarios e quinarios, sempre empregados nas Canções lyricas e narrativas pelo povo, deu-se nas Poeticas ou Artes de Trovar, o nome de versos de *arte menor*, contrapostos á *arte maior* ou octonarios, e *Gran Mestria* ou os endecasyllabos. O desdem dos cortezãos contra os cantares de villão é que fez conservar alguns vestigios da poesia popular d'este periodo de transformação e assimilação de novos elementos.

O trovador portuguez Martim Soares, em uma canção «*de maldizer a hun cavaleyro que cuydava que trobava ben, e que fasia muy bons sons e non era assy*», descreve desdenhosamente o gosto da poesia popular, pondo-a em contraste com a gaya doutrina:

> Cavaleyro, com vossos cantares
> mal avilastes os trobadores,
> e poys assy per vós son vençudos
> busquen per al servir sas senhores;
> cá vos vejo en mays *das gentes ganhar*
> *do vosso bando* por vosso trobar,
> cá nom elles que son trobadores.

Os aldeyãos e os Concelhos
todolos avedes per pagados,
tamben se chamam per vossos quites
como se fossem vossos comprados
por *estes cantares que fazedes d'amor,*
em que lhis acham as filhas sabor,
e os mancebos que teen soldados.

Bemquisto sodes dos alfayates,
dos peliteyros e dos moedores,
d'a vosso bando son *os trõpeyros,*
e os jograes dos atambores,
por que lhis cabe nas trombas vosso son,
para atambores ar dizem que non
acham no mundo outros sons melhores.

Os trobadores e as mulheres
de vossos cantares son nojados,
a hũa, por que en pouco daria
poys mi dos outros fossem loados,
ca eles non sabem que x'i van fazer,
queren bon son e bôo de dizer,
e os cantares fremosos e rimados.

E tod'aquesto é máo de fazer
a quem os sol fazer desguisados.

(Canc. Vat., n.º 965.)

O trovador Martim Soares caracterisa bem os *Cantares de amor*, de que tanto gostavam as filhas dos aldeãos, e os mancebos que as requestavam, e indica os instrumentos de *trompas* e *tambores*, que os acompanhavam, e que tanto agradavam á gente rude dos concelhos, os alfayates, peliteiros e moleiros; a estes cantares chama desguisados, e nojosos para mulheres, que querem uma melodia suave (bon *son* e bôo de dizer, isto é em recitativo,) e versos *rimados* em combinações estrophicas, (cantares fremosos e *rimados.)*

Os fragmentos de cantigas populares que apparecem intercalados nas Canções trobadorescas, appre-

sentam-nos o verso *quinario* ou de arte menor, como o preferido para caber no rythmo da dansa e da musica a que andava sempre ligado.

O trovador Joham de Gaya, motejando «hum villão que foy alfayate do bispo don Domingos Jardo, de Lixboa, ca avya nome Vicente Domingues, e depois pose-lhe y nome o bispo Joham Fernandes et fese-o servir ante sy de cosinha et talher ant'el, et feze-o elrey Dom Deniz cavalleiro...» serve-se do typo de uma cantiga popular: «Diz hũa cantiga de vilaão:

o pee d'hua torre
baila corp'e giolo;
vedes o cós, ay cavalleyro.»

E sobre este refrem, com que queria amesquinhar o alfayate nobilitado, compoz Joham de Gaya no mesmo schema estrophico:

Vosso pay na rua,
ant'a a porta sua,
vedel-o cós, ay cavalleyro!

Ant'a ssa pousada
em say'apretada;
vedel-o cós, ay cavalleyro!

Em meyo da praça,
em saya de baraça,
vedel-o cós, ay cavalleyro.

(Canç. n.º 1:043.)

O desdem pela poesia do povo é que levara o trovador palaciano em parodias á forma de uma canção de escarneo. Assim no fragmento da Poetica que está á frente do Cancioneiro Collocci-Brancuti, lê-se: «Outrosy *outras Cantigas* fazem os Trobadores *a que chamam de vilãos.*» (Cap. VIII.) São propriamente *de refram* em contraposição ás *cantigas*

de mestria, ou como dizia o rei D. Diniz «em maneira de proençal.» O antagonismo entre estas duas formas poeticas é tambem accentuado pelo trovador Joham Soares Coelho, chasqueando Joham Garcia:

eu vos farey que nenhum trovador
non *trobe en talho* se non de qùal for,
nen ar trobe por mays altas pessoas.
....
E o *villão que trobar souber*
que trob'e chame senhor sa molher,
e averá cada huũ o seu dereito.

(Canç., n.º 1024. Vat.)

O trovador Joham de Gaya fazendo uma cantiga satirica contra um aragonez que era bispo de Viseu, poz-lhe um refram popular: «Esta cantiga foy seguida por huma baylada, que diz:

Vós avedel-os olhos verdes,
matar-m'edes com elles .»

(*Ib.*. Canç. n.º 1062.)

E em uma tenção entre o jogral Lourenço e Rodrigo Eanes, diz-lhe este contra os seus cantares:

Lourenç' Eanes, terras hu eu andei
non vi *vilam tam mal departir*,
e vejo-te trobares cousir,
e loar-te; mais huma cousa sey
de tod'omem que entendudo for,
nom averá em teu cantar sabor,
nem ch'o colherám en casa d'elrey.

(*Ib.*, Canç. 1032.)

E o trovador Joham de Gaylhade tambem o ataca:

e faraz m' ora desejos perder
do trobador que *trobou d'ovinçal.*

(*ib.*, 1106.)

Em algumas Canções *de mestria* encontram-se intercaladas estrophes de Cantigas populares, que revelam a sua estructura e genero poetico; o rei Dom Diniz termina as estancias de uma sua com as seguintes:

Oy mais non é nada
de ficar per namorado
nunca mulher namorada,
poys que m'o meu ha errado.

Amigo louçāo,
que faria por amores,
poys m'errastes tã en vão,
e ca eu antr'unhas flores.

Ay, Santa Maria!
que será de mi agora.
(Canc. da Vat., n.º 137.)

Em uma Canção de D. João de Aboim, vem os refrães de uma cantiga popular:

Nunca mulher crea per amigo,
poys s'o meu foy e nom falou migo.

Deus! ora vehesse o meu amigo,
e averia gram prazer migo.
(*Ib.*, n.º 278.)

O clerigo Ayras Nunes segue o mesmo estylo, apontando trechos verdadeiramente populares:

Sol-o ramo verde, frolido,
vodas fazem ao meu amigo;
e choram olhos d'amor!

Ay, estorninho do avelanedo,
cantades vós, e moir'eu e peno;
d'amores ey mal!

Que coytas ey tam grande de sofrer,
amar amigu'e nom o ousar veer;
e pousarey sol-o avelanal.

Pela ribeira do rio
cantando ya la virgo
d'amor :

Quem amores ha,
como dorm'or'ay,
bella frol.

(*Ib.*, n.º 454)

O jogral Joham Zorro tambem termina uma Canção com o retornello popular:

Ay amor, leyxedes-m'oje
de sol-o ramo folgar,
e depoys, treydes vos migo
meu amigo demandar.

(*Ib.*, n.º 751.)

Além da Canção a uma voz, a forma coreada é apontada por Berceo, com o nome de ***Controbadura***, especialmente de caracter religioso; são no typo apontado por Berceo as que ainda persistem nas *Alvoradas* de Pombal: «Cantigas muito velhas, cantadas a outo pessoas na festa de Nossa Senhora do Cardal, ao alvorecer: pelo que se lhes paga meio tostão, um pão, um bolo e trez quartilhos de vinho a cada uma:

Vindas são as alvoradas,
E' levada alva!
que são da Virgem sagrada;
E' levada alva.
Rainha dos céos...
E' levada alva!
Sois dos anjos cercada.
E' levada alva!
A' porta d'este mordomo,
E' levada alva!
Deus lhe deixe fazer bodo
E' levada alva!
Que elle tem muita vontade.
E' levada alva!

Deus lhe dê muita saude,
E' levada alva!
Para Frandes é andada
E' levada alva!
Parreirinha de Aguada
E' levada alva.»

Ainda se podem descobrir vestigios authenticos da poesia popular portugueza n'esta primeira epoca da nacionalidade sob a forma dos Anexins ou Rifões. Na sua estructura quasi sempre dichotoma apparecem como elemento generativo de cantares de *refram;* os trovadores portuguezes do seculo XIII e XIV serviram-se d'esses Rifões ou *Vervos* intercalando-os intencionalmente nas suas Canções provençalescas. Assim encontramos um proverbio ainda hoje corrente:

O mal e o bem
A' face vem.

O trovador Estevam Fernandes d'Elvas fixou-o na Canção n.º 219:

Ouç'eu dizer hum verv'aguysado
que — *bem e mal sempre na face vem*;
e verdad'é, per com'end'a mi avém
d'uma dona hu tod'esto ey osmado:
ca de quanto bem na sa face vy
vem end', amigos, tanto mal a mi
per que o verv'em meu dano é tornado.

Quem bem serve
Bem pede

Sobre este anexim metrificou Estevam da Guarda, um dos favoritos de D. Affonso III, (Canc., n,º 225):

Do que bem serve, sempr'oy dizer
que *bem pede*, mais digo-vos de mi,
pero qu'eu gram temp'a, bem servi
hũa dona que me tem em poder,

que nom tenho por meu bem servir
eu razom ei de lhi por en pidir
o maior bem dos que deus quiz fazer.

João Soares Coelho termina uma Canção, em que uma rapariga quer ir vêr o seu namorado contra a vontade da mãe, com um cabo, em que inclue o anexim:

Nunca milho semeou
Quem passarinhos receou.

Pero m'o ela non quer outorgar,
hil-o-ei veer aly hu m'el mandou,
e per quanta coyta por mi levou,
farey-lh'eu est'e quanto m'al roguar,
e desy saya per hu deus quiser.
Ca diz o vervo — *ca non semeou*
milho, quem passarinhos receou.
(*Ib.*, n.º 284)

Bento é o varão,
Que de outro se castiga
E de si não.

O trovador Joham Ayras, burguez de Santiago, termina uma Canção com este anexim:

Bom dia naçeu, c^m'eu oy.
quem se d'outro castiga e non de si.
(*Ib.*, n.º 615.)
Se assy for, por mi podem dizer,
que *eu fuy a que semeou o sal.*
(*Ib.*, n.º 620).

O trovador Pero de Bardia, intercalou em uma Canção um rifão ainda vulgar:

Foy-se o mu amigo d'aqui
sanhudo, pe que o nom vi,
e pesar-m'or mais oy
hum verv'antiguo, de mi bem

verdadeyr', e ca diz assy:
quem leve vae, leve x'ar vem.
(*Ib.*, n.º 713.)

Em uma estrophe da canção de Galisteo Fernandes vem o anexim: Quem tudo quer, tudo perde, modificado na forma:

E bem entendo que fiz folia,
e dizem verdade per hũa rem,
do que muyto quer a pouco devém,
a tal foy eu, ca já filharia
que sol quizesse comigo falar
e quitar-lh'ia de lh'al demandar.

(*Ib.*, n.º 705)

De longas vias
Longas mentiras.

E' por este anexim que Nuno Fernandes Torneal começa uma Canção (n.º 979):

De longas vyas, muy longas mentiras,
est'é o verv'antigo verdadeiro,
ca hum ric'ome achei eu mentireiro,
hindo de Valedolide para Toledo;
achey sas mentiras entrant' ao Olmedo;
e sa resposta e seu posadero.

E Affonso Soares na Canção 1155 intercalou trez anexins:

e esto sabem donas e sabem cavalleiros:
ca *dos escarmentados se fazem mays ardeiros.*

o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas,

ca *da dama de capelo de todo se cata.*

Pero da Ponte faz de um proverbio ou rifão popular o refrem da Canção (n.º 1162):

Marinha Crêspa, sabedes filhar
en o paço sempr'um tal logar,
en que am todos mui ben a pensar
de vós: e por en diz o verv'antigo:
a boy solto nom lhi busques abrigo.

Fernando Esquyo termina tambem uma Canção com o proverbio popular ainda hoje corrente:

e pero muy longe de vós vyvy,
nunca aqueste verv'antigo achey,
quam longe d'olhos tam longe do coraçom.
(*Ib.*, n.º 900.)

O trovador Ruy Queimado metrificou o anexim popular: Como se canta assim se baila:

poyl'-o non vistes e end'al diz peyor
hum verv'antigo com sanha que a:
como lhi cantardes baylemos a ca,
non a per que vos bayle melhor.
(*Ib.*, n.º 997.)

Quem leva o bayo, non leixa a sela.
(Canc. Colloci-Brancuti, n.º 368.)
Castanhas exidas
velhas ao souto.
(*Ib.*, n.º 735.)

Se huma vez assanbar me fazedes
sabedes quaes peras en vendo.
(*Ib.*, n.º 364.)

Os Anexins derivam se muitas vezes das situações de poemas épicos, como aquelle: *Da pele alheia grande corrêa*, que é um episodio do *Roman du Renard;* ou o de *Montar o cavallinho*, que é o thema do poema *Fauvel.* [1] O proverbio conduzia tam-

[1] Sobre este episodio do *Roman du Renard:* «O Leão, diz Flenry de Bellingen, achando-se afflicto com uma febre grande, mandou, chamar a Raposa para saber se no seu conselho a molestia poderia

bem á figuração dramatica, como o da *Bilha de leite* por bilha de azeite, e *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube*, de que Gil Vicente fez o *Auto da Mofina Mendes*, e a *Farça de Inez Pereira*. São tambem vestigios de symbolos do direito primitivo, como o da adopção: *Filho alheio, meteo-o pela manga, sahir-te ha pelo seio*. Ha uma manifesta unidade na paremiologia occidental, que assenta no substratum ethnico e mesmo no meio geographico, como se observa nos anexins meterologicos.

2.° ARTE MAYOR. *(Gran Mestria)*. — O desdem que a Egreja manifestou pela poesia popular excluindo-a dos cantos liturgicos pelos canones dos seus Concilios episcopaes, repercutia nas Côrtes com aquelle degradante desprezo que o senhor tinha pelo que

ter cura; a Raposa fazendo de medico, disse-lhe, que para realisar-se a cura era preciso que cingisse os rins com uma larga cinta tirada de fresco da pelle de um Lobo. Segundo esta receita o Leão doente mandou chamar um Lobo, ao qual a Raposa cortou logo do dorso uma comprida e larga corrêa. O Lobo com as dores uivava desesperado clamando: — Ah, senhora Raposa, da pelle que não é vossa tiraes larga corrêa! D'aqui ficou o proverbio.» (Bibliophile Jacob, *Hist. des Cordoniers*, p. 220.) D'este caracter perfido da Raposa se formou o vocabulo *Raposias*, empregado por Fernão Lopes. Os outros anexins: «O Lobo e a Golpelha fizeram uma conselha. — Com cabeça de Lobo ganha a Raposa» reflectem situações d'esse cyclo poetico burguez, que não teve uma vulgarisação directa nos povos catholicos.

O anexim: Cavallo fouveiro, á porta do alveitar, ou do bom cavalleiro, — deriva da acção do poema *Fauvel*, já resumida em um anexim francez do seculo XV: *Tel estrille Fauvel, qui puis le mort*. (Lincy, *Livre des Proverbes*, p. 33.) O anexim portuguez: «Tanto tens, quanto vales» resume a situação da lenda do *Rei Lear*, de que falla o Nobiliario do Conde D. Pedro. E este outro: *Pelo marido vassoura, pelo marido senhora*. é a moralidade do Conto de Griselidis, vulgarisado por Boccacio no Decameron.

pertencia ao servo. A Canção popular, que servira de typo ás Canções elaboradas pelos mais antigos trovadores da Provença, ao ser ouvida nos solares fidalgos ou castellos parecia grotesca e provocadora de sarcasmos. Nos casamentos, quando os senhores feudaes exigiam o *tamo*, o *mets*, o *regal de mariage*, forçavam o villão á alegria; o noivo ao vir entregar o *prato nupcial* ou a *fogaça* (de fogo, isto é, o novo lar) «les menestriers precedents» era tambem obrigado «Avant de se retirer il doit sauter et danser.» A extorsão feudal convertia a alegria em uma hostilidade latente. A Canção servia usualmente para pagar a generosa hospitalidade ao peregrino, ao qual no solar se dava palha fresca sobre que se deitasse, cantando em paga «*sa romance sur un air nouveau.*» Nas alcavalas exigidas á pssagem das pontes tambem se admittia a Canção por paga, como a infima expressão da miseria anonyma. Contraposta a esta *Arte commum*, florescia a Canção laboriosamente trabalhada nas rimas e estructura estrophica, com requintes de galanice casuistica, lisongeando as damas em extremos de galanteria e como intriga divertida dos passatempos da Côrte. Constituia uma complicada doutrina, em que o Amor era uma idealisação que se afastava da realidade até tornar-se uma allegoria. A *Gaia Doctrina* fora creada pelos Trovadores da Provença, e por esses seus artificios propagara-se a todas as Côrtes da Europa: *Gay* (joy) tinha o sentido que tem no francez *joie* e no velho portuguez *goio*, a alegria resultante das virtudes cavalheirescas, (em antithese com *tristo*, que no italiano significa malvado.)[1] O Amor era o thema da Canção trobadoresca, constituindo uma doutrina,

---

[1] Van Bemmel, *La Poésie provençale*, p. 162.

especulativa e mystica, que se debatia nas *Côrtes de Amor* e nos Puy, estabelecendo-se julgamentos que passavam como decisões ou *arresta amorum*. O titulo mais glorioso com que se podia designar um Trovador, era apontando o como grande mestre de amor. Quando o lyrismo provençal se tornou moda nas Côrtes e um distinctivo de gosto na nobreza, já elle estava em decadencia. Os reis de Aragão, Affonso II e Pedro III versificam em provençal, n'esse estylo o rei sabio Affonso X, de Castella; o mesmo o Conde de Champagne, Thibaut, que veiu a ser rei de Napoles, e o Conde de Anjou, rei da Sicilia, pae de San Luiz, sendo da côrte d'este que os fidalgos portuguezes trouxeram a maneira de trovar á provençalesca. O rei Dom Diniz, um dos mais fecundos e eximios trovadores portuguezes, reconhece á supremacia dos Provençaes em uma das suas Canções:

> Proençaes sóem muy ben trobar,
> e dizen elles, que é com amor...
> (Canç. n.º 127. Vat.)
>
> Quer'eu en maneyra de proençal
> fazer agora um cantar d'amor,
> e querrey muit'i loar mha senhor,
> a quem prez, nem fremosura non fal,
> nen bondade, e mays vos direy en,
> tanto a fez deus comprida de ben,
> que mays que todas las do mundo val.
> (Canç. n.º 123. Vat.)

Affonso o Sabio (Canc. Vat., n.º 70) o regio trovador, chasqueando de Pero da Ponte diz-lhe:

> Vós *nom trobades como proençal*,
> mais como Bernardo de Bonaval,
> e pero ende nom é trobador natural
> pois que d'el e do demo aprendestes,
> e bem vejo agora que vos trobar sal,
> poys vós tam louca razon cometestes.

Da procura das rimas e formas artificiosas da Canção é que proviera o nome de Trovador, como notou Etienne Pasquier: «Os poetas provençaes eram chamados *trovadores* pelas invenções que elles achavam (trouvaient). E consistia a sua poesia em Sonetos, Pastorellas, Canções, Sirventes e Tenções.» [1] O Soneto era a Canção subordinada á melodia, anterior á forma que lhe deu o subjectivismo italiano; a Sirvente era a satira politica pessoal; a Pastorella era a canção bailada entre raparigas a que (como ainda hoje no Alemtejo) se dava o appellativo de *pastora*, e dialogada; a Tensão era uma questão de amor proposta como enigma, e segundo os interlocutores ora se chamava *torneamens* e *jocspartis*; muitos outros typos lyricos se distinguiam com os nomes de *descorts*, *planch*, *redonda*, *retruenge*, *complaint*, *alba*, *serena*. Pela sua parte os versos variavam, sendo «*de dez syllabas*, á la manera *de los Lemosis*» como define o Marquez do Santillana, e contrapostos á redondilha menor da poesia popular.

A paixão pela poesia provençal era notada em Italia por Folgore di San Geminiano, no verso: «Cantar, danzar *alla provençalesca*»; era o que se dava em Portugal na côrte de D. Diniz «*em maneyra de proençal*» compondo-se as novas canções amorosas. Dante, no *Convito*, queixa-se da predilecção dos poetas do seu tempo que desprezavam a lingua italiana «fanno vile lo parlare italico, et *prezioso quello di Provenza.*»

No reinado de Dom Diniz a alma do mosarabe, ou melhor o *lusismo* soffreu além d'este apagamento da sua poesia, um duro ataque ao seu direito e crença religiosa: os Foraes, que eram os estatu-

---

[1] *Recherches de la France*, liv. III, ch. 4.

tos territoriaes, ficaram supplantados pela introducção do direito romano com a fundação da Universidade de Coimbra, direito que visava ao estabelecimento dos poderes magestaticos que levaram a Monarchia ao absolutismo; o rito mosarabe ou da egreja nacional, foi substituido pelo romano, mantido na capella real; a poesia do povo ficou considerada *sin regla ni cuento*, como dizia o Marquez do Santillana. Na vida historica de Portugal o genio da nacionalidade, o *lusismo*, a autonomia local e resistencia individualista foram constantemente abafados pelo Poder real, desde que não precisou mais apoiar-se nos Concelhos contra os fidalgos asturo-leonezes e contra a Egreja aristocratica. A mudez da poesia popular, ou o seu desconhecimento, representa uma obliteração da nacionalidade portugueza, que só veiu a revelar-se na revolução que poz no throno D. João I, e quando Portugal inicia as navegações.

O poder pessoal do rei D. Diniz foi definido pelo povo em um ditado ou inscripção, que chegou até ao presente:

> Eu sou o rei Dom Diniz,
> Serpa, Moura, Mervim fiz;
> Não fiz mais porque não quiz;
> Quem dinheiro tiver
> Fará o que quizer.[1]

O primitivo collecionador do *Livro das Trovas de Elrei Dom Diniz*, formou uma secção para as canções no gosto popular denominadas *Cantigas de amigo*: «En esta ffolha adeante sse começã as *Cantigas d'amigo*, que o muy respeitable Dom Diniz de Portugal fex.» Caracterisa-se este genero, ainda hoje popular na Galliza, por serem as mulheres as que

[1] Athayde de Oliveira, *Mouras encantadas*, p. 160. Tem variantes no chronista Nunes de Leão.

cantam, dando expressão aos seus amores, saudades e magoas, ou confidenciando umas com as outras. O nome de amigo significa *namorado*. Em uma canção de Estevam Coelho, reproduzindo o typo d'éste genero, toma como refrem a sua designação:

Sédia la fremosa, seu fuso torcendo,
sa voz manselinha, fremosa dizendo
Cantigas d'amigo.

Sédia la fremosa, seu fuso lavrando,
sa voz manselinha, fremosa cantando
Cantigas d'amigo.

—Par deus de cruz, dona, sey eu que avedes
amor muy coitada, que tam bem dizedes
Cantigas d'amigo.

Par deus de cruz, dona, sey eu que andades
d'amor muy coytada, que tam bem cantades
Cantigas d'amigo. [1]

«Abuytre comestes, que adevinhades.»
(Canç. 321. Vat.)

---

[1] A designação popular de *Cantiga*, que Affonso o Sabio adoptou para o seu cancioneiro religioso das *Cantigas de Santa Maria*, levou a considerar se devia pronunciar-se *Cántiga*, como esdruxulo; induziam n'este erro os nossos etymologistas derivando *Cantiga* do latim *Cântica*, plural de Canticum! E para isto allegaram-se os Cancioneiros portuguezes, quando ao contrario, os accentos prosodicos dão *Cantiga* como grave:

Fex hunha *cantiga* d'amor
ora o meu amigo por mi,
que nunca melhor feita vi;
mays como x' é muy trobador
fez hũas lirias no son,
que me sacam o coração.
(Canç. 771. Vat.)

A *Cantiga*, conserva o accento da sua derivação de *Cantigua* (Canticula) fórmula proveniente de um diminutivo, de indole verdadeiramente popular, e significando a quadra solta.

O rei Dom Diniz reproduziu com grande belleza artistica as formas diversas das *Cantigas de amigo*, desde a postorella e ballada, até á Canção dialogada. Transcrevemos algumas para que se fixe indirectamente o schema popular:

«Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquel que mentiu do que poz migo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquel que mentiu do que m'ha jurado?
Ai Deus, e u é?

— Vós preguntades pelo voss'amigo?
e eu bem vos digo que é sano e vivo.
«Ai Deus, e u é?

— Vós preguntades pelo voss'amado?
e eu bem vos digo que é vivo e sano.
«Ai Deus, e u é?

— E eu bem vos digo que é sano vivo,
e será vosc' ant'o o prazo saido.
«Ai Deus, e u é?

— E eu bem vos digo que é vivo e sano,
e será vosc' ante o prazo passado.
«Ai Deus, e u é?»[1]

---

[1] *Cancioneiro de D. Diniz*, Canç. XIII, da ed. Lang. Vat., n.º 171.

Como em resposta ou continuação d'esta cantiga, compoz o rei D. Diniz a seguinte, não menos bella :

Nom chegou, madre, o meu amigo,
e oj'est o prazo saido.
Ai madre, moiro d'amor!

Nom chegou, madr',o meu amado,
e oj'est o prazo passado.
Ai madre, moiro d'amor!

E oje est o prazo sahido,
por que mentiu o desmentido.
Ai madre, moiro d'amor!

E oj'est o prazo passado,
por que mentiu o perjurado.
Ai madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o desmentido.
pesa-mi, pois per si é falido.
Ai madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o perjurado,
pesa-mi, pois mentiu a seu grado,
Ai madre, moiro d'amor!

(Canç. 169. Vat.)

E na forma de ballada, em verso curto, proprio da dansa de terreiro :

Amado e meu amigo,
Valha Deus!
vede la frol do pino.
e guisade d'andar.

Amigo e meu amado,
Valha Deus!
vede la frol do ramo,
e guisade d'andar.

Vede la frol do pinho,
Valha Deus!
selad'o baiosinho,
e guisade d'andar.

Vede la frol do ramo,
Valha Deus!
selad'o bel cavallo,
e guisade d'andar.

Selade o baiosinho,
Valha Deus!
treide-vos, ai amigo,
e guisade d'andar.

Selade o bel cavallo,
Valha Deus!
treide-vos, ai amado,
e guisade d'andar.
(Ib., n.º 173.)

Pelo grande numero de Canções d'este genero, que foram colligidas nos Cancioneiros trobadorescos portuguezes, se reconhece que depois de esgotados os artificios da metrica provençalesca, volveu-se ao gosto e ingenuidade da Canção popular imitando-a artisticamente. Quando Ernesto Monaci colligiu algumas d'estas composições nos *Canti antichi portoghesi*, formulou nitidamente o problema contido n'essas formas poeticas: «Tali canti, sia pure in una forma più rude ed agreste, *dovettero necessariamente preesistere a quel periodo in cui dominò la scuola dei trovatori;* e una conferma di ciò l'abbiamo nei frequenti arcaismi che vi s'incontrano, arcaismi le cui vestigia scompaiono nelle poesie portoghesi del secolo XIII foggiate alla provenzale. Essi, como già osservò il Diez, ci attestano che *i portoghesi, accanto alla poesia* artistica d'imitazione straniera, una altera *n'ebbero del tutto indigena e veramento originale.* I trovatori del ciclo dionisiaco *la conobbero dalla bocca del popolo, dal popolo la raccolsero,* ritoccandola coi magisteri dell'arte, e fors'anche seppero finamente imitarla, como opina T. Braga. *Cosi é pervenuta fino à noi*, e letteraria per certo è la forma che ce la conservò.» (Pag. VIII-X.)

E' natural que as Canções trobadorescas fossem moldadas ao gosto popular para aproveitar as melodias tradicionaes ou as dansas locaes. No Cancioneiro da Vaticana ha uma referencia ao nome de *Dona Beringela*, que se explica pela persistencia de uma dansa popular:

Conhocedes a donzela
por que trobei, que dizia
nome *Dona Biringela?*
vedes camanha perfia,
e cousa ben desguisada,
des que ora foy casada
chamo-lhe Dona Maria.
(Canç. n.º 26.)

O sentido proverbial d'este nome proveiu da belleza e intelligencia de *Dona Berenguela*, irmã do Conde de Barcellona Ramon Berenguer IV, e que foi casada com Affonso VII denominado o *Imperador*. Escreve Victor Belaguer, no seu livro *Los Trovadores:* «Diz-se que foi esta rainha ou imperatriz senhora de extraordinaria formusura e de singulares virtudes, tanto que os montanhezes de Leão conservaram como maneira de alludir ao merito de uma mulher a phrase: *E' uma Berenguela*, em memoria dos dotes altissimos que adornavam aquella princeza.» Amador de los Rios colligiu uma Cantilena popular, que se repete em terras de Leão e Campos acompanhada de um jogo dansado:

— Quien face ese roido
que anda por ahi,
que dia nin noche
nos dexa dormir?

«Doncellas del Rey
que vienen buscar
la Reyna Berenguela
por la coronar.

— La Reyna Berenguela
está en el vergel,
cerrando la rosa,
é abriendo el clavel.

«Dona Berenguela
no se falla aqui:
que riega las flores
que hav en el jardin...[1]

Conta-se que a rainha Berenguela, estando em Toledo em 1139, fora cercada pelos arabes, emquanto o rei seu marido os esperava em Aurelia; aos primeiros assaltos ella enviou lhes uma mensagem dizendo, que era indigno de cavalleiros e campões denodados combaterem contra uma mulher sem defeza; os principaes chefes arabes foram ao seu palacio e encontraram D. Berenguela com o seu manto imperial cercada de damas que cantavam ao som de timpanos, citaras e psalterios, e por impulso de dignidade abandonaram o cêrco.[2] Pela musica ligada aos versos das Canções trobadorescas, tambem se reconstituem essas primitivas melodias populares que penetraram nas côrtes.

Existe a musica de Balladas, Alvoradas e Pastorellas dos Trovadores do seculo XII e XIII; ahi se vê o elemento popular repetir-se nas suas melodias em phrases symetricas, sobre as quaes os trovadores cultos deixando este effeito simples desenvolviam o periodo melodico em toda a estrophe, e n'ella destacavam intelligentemente a repetição ou retornello.[3] A notação musical nos mais antigos ma-

---

[1] Ap. Amador de los Rios, *Hist. crit. de la Litt. española*, t. VII, p. 433.

[2] Milà y Fontanals, *De los Trovadores en España*, p. 71.

[3] Restori, *Musica allegra di Francia nel secoli* XII e XIII.

nuscriptos medievaes fazia-se por *neumas* significativas que lembravam as toadas e canções populares, ou mesmo conhecidas cantilenas sobre que se modulavam novas lettras; assim a notação sem significar com rigor os sons, buscava suggeril-os na memoria.

A Canção trobadoresca quando era *recitada* (resada) podia ser acompanhada pelo baixo continuo ou fundamental (o *baixão)*, ficando os ornamentos pela cithara ou pelo alaúde entregues á improvisação dos tocadores.

A forma da Canção chegou a definir-se musicalmente na Aria, tirando as suas tres partes da estructura poetica, a *Fronte* (a primeira parte da estancia), a *Chave* (o verso que liga a primeira á segunda parte da estancia) e a *Sirima* (a ultima parte).

A Canção desenvolvida poeticamente no *Madrigal*, appresenta nas suas fórmas até ao seculo XV a indecisão tonal, em que o rythmo não apparece bem determinado e em que a harmonia em successões de segunda, quinta e septima tem inevitaveis asperezas.

A Canção popular é essencialmente *dichotoma* ou de parelhas, com o seu refrem; a Canção trobadoresca, em que o refrem se incorpora na estrophe, é constantemente *tripartita:* cada Canção com trez estrophes, e cada estrophe composta de dois tercetos, sendo dois versos homeometricos e um assymetrico. O artificio ou a Gran Maestria consiste em combinar ou achar as rimas *graves* e *agudas*, empregando-as em cruzamentos e repetições, variando as formas estrophicas, que era em que consistia o *trobar*, ou achar esses segredos. O thema exclusivo do *Amor*, coincidia com a *Courtoisie*, na fórma da galanteria usada com esmero para com as mulheres,

As Canções provençaes, são o inicio do moderno Lyrismo europeu, em que os trovadores deram forma

escripta embora rudimentar ás Canções populares do occidente. Sobre esses rudimentos é que os Lyricos italianos elaboraram o *Dolce Stil nuovo*, que pelo Petrarchismo dominon como modelo em todas as Litteraturas desde o seculo xv (Echola sevilhana) até ao seculo xvii, (Portugal, França e Inglaterra.) [1]

3.º Mister de Joglaria. Ao lado da poesia artistica dos Trovadores vulgarisaram-se as Canções semi-populares de uma classe de cantores vagabundos denominados *Jograes*, que faziam profissão ou mister de andarem de terra em terra, apparecendo nas festas patronaes e nos apparatos das Côrtes, pulsando os seus instrumentos *(rabel* e *citolon)* e repetindo composições que sabiam de cór. O *mister de Joglaria* tinha uma certa indignidade, pelo seu mercenarismo em contraposição com a espontaneidade do sentimento; elles cantavam por dinheiro, mas não pela emoção viva do amor; repetiam automaticamente os versos de outrem, não penetrando o *Gay saber* de quem achara as bellas rimas. A distancia e antagonismo entre os trovadores e os jograes encontra-se a cada verso dos que só cantam de amor, protestando que os não confundam com essas mercenarios. Sordelo, o trovador memorado por Dante, diz a Peire Vidal: «Enganam-se os que me chama

[1] «Na Provença, como outr'ora na Grecia, toda a producção *poetica*, de qualquer genero que fosse, era destinada a ser *cantada* com um acompanhamento instrumental, e ás vezes com gesticulação mimica. Era o proprio poeta quem compunha a musica dos seus versos. A invenção musical era o complemento obrigado da invenção poetica. As duas artes unificaram-se. — Mas a musica e a acção mimica contribuindo em muito para o effeito da poesia, formou-se uma classe particular de homens, cuja profissão era fazer valer pelo canto e pela execução as producções poeticas. Taes eram os *jograes*.» Fauriel. *Hist. de la Poesie provençale*, i, p 23.

rem *jogral;* este nome quadra melhor aos que vão no séquito de outrem do que a mim, a quem os outros seguem. O jogral recebe e nunca dá; eu dou e nada acceito; elle põe-se ao mando do primeiro que lhe paga, e eu nada recebo porque me possam accusar.» [1] O trovador Pierre de Mula, receiando que o tomem por um jogral, distingue os d'esse mister:

> Van cridan duy e duy,
> Datz que que joglars suy.

O rei Dom Diniz, que abrira a sua côrte a todos os jograes peninsulares que aqui vinham attrahidos pela sua generosidade, distingue tambem o *mister de joglaria*, em uma canção primorosa:

> Proençaes soen mui bem trobar,
> e dizem eles que é com amor;
> mais *os que trobam no tempo da frol*
> e nom em outro, sei eu bem que nom
> am tam gram coita no seu coraçom
> qual m' eu por mha senhor vejo levar.
>
> Pero que trobam e sabem loar
> sas senhores o mais e melhor
> que eles podem, sõo sabedor
> que *os que trobam quand'a frol sazom*
> a, e nom ante, se deus mi perdon,
> nom am tal coita qual eu ei sem par.
>
> Cá os que trobam e que s'alegrar
> vam en o tempo que ten a calor
> a frol consigu'e tanto que se for
> aquel tempo, logu'en trobar razom
> nom am, nem vivem em qual perdiçom
> oj'eu vivo, que pois m'ade matar.
>
> (Canç. 157. Vat.)

Pela *Cronica de España* vê-se que esses Jograes na epoca do vigor das Canções de Gesta cantavam

---

[1] Sirvente. Ap. Millot, II, 79.

de Carlos Magno e das suas conquistas em Hespanha. Na epoca de Fernando Magno, pae de Affonso o Sabio, elles já se apropriavam das Canções trobadorescas, pela pericia com que tocavam acompanhando-as, como se lê nas Partidas: «Et otrosi pagando-se de *omes de côrte, que sabien bien de trobar e cantar*, e de *joglares que sopiesen bien tocar instrumentos*. Ca desto se pagaba el mucho et entendia quien lo facia bien, et quien nom.» Nas festas que se fizeram em Melun quando D. Affonso (o III) foi armado cavalleiro, o rei S. Luiz deu cincoenta livras aos menestreis ou jograes que em ellas tocaram. [1] Quando D. Affonso III foi rei de Portugal estabeleceu no Regimento da Casa real o numero de jograes que deveriam ser admittidos na côrte: «El Rey aia *tres jograes* en sa casa e nom' mais; e o jogral que veher de cavallo d'outra terra, ou segrel, dê-lhe el Rey ataa cem (maravedis?)... ao que chus der, e nom mais se lhe dar quiser.» [2] Na côrte de seu filho, o rei D. Diniz, cessaram estas restricções; estava sempre generosamente aberta a todos os jograes desde o Bearn até ás Baleares, reflectindo-se alli a plena actividade poetica da Hespanha, e exercendo-se uma verdadeira hegemonia da arte. Os proprios jograes confessavam em suas Canções a protecção que deviam ao monarcha-trovador, como se vê pelo seguinte de Joham, *jograr morador em Leon* em um *planh* á sua morte:

> Os namorados, que trobam d'amor
> todos deviam gram doo fazer,
> et nom tomar em si nenhum prazer,
> porque perderom tam boo senhor,
> com'é el rey Dom Denis de Portugal,
> de que nom pode dizer nenhum mal
> homem, pero seja profaçador.

[1] Leon Gautier, *Les Epopées françaises*, t. I, p. 373.
[2] *Port. Mon. hist.*, I, 199.

Os trobadores que pois ficárom
en o seu regno et no do Leon,
no de Castella, no d'Aragon,
nunca pois de sa morte trobarom;
et *dos jograres*, vos quero dizer,
nunca cobrarom panos nem aver,
et o seu bem muyto desejárom.

(Canç. n.º 708. Vat.)

Os romances populares ou *Cantares de antiguo rimar*, andavam na tradição oral de toda a Hespanha no seculo XII; provam a sua existencia o esforço dos chronistas para authenticar com elles os acontecimentos historicos. Na *Cronica general de España* que Affonso o Sabio mandou redigir, allude-se ás tradições poeticas sobre Bernardo del Carpio, Sete Infantes de Lara, o Cid e Fernão Gonsalves; [1] começam as narrativas pela phrase: «E algunos dizen en sus *Cantares de Gesta*, que fue este Don Bernaldo... E dicen en los *Cantares*...» Quem é

---

[1] Argote de Molina, nos *Discursos de la lengua castellana* (fl. 127 v. Ed. 1642) tinha apontado este facto: «Y son una bnena parte de las antiguas historias castellanas. de quien el rey don Alonso se aprovechó en su Historia y en ellas se conserva la antigüidad y propriedad de nuestra lengua.»

Sobre a conversão dos Romances oraes populares na prosa das antigas Chronicas hespanholas, escreve D. Augustin Duran: «Hubo un (tiempo) en que los Romances viejos, obra del pueblo e de los joglares por su espíritu inspirados, sirvieron de comprobantes y de textos á las Crónicas, tanto, que en la *General de España*, atribuida á Alfonso X, el Sábio, en la del Cid, en la del Rey Don Rodrigo y en otras se hallan debilmente convertidos en prosa; y hubo otro en que las Crónicas dieron el asunto y fueron el modelo á los poetas.» (Rom. gen., I, XXIV.) Os criticos como Ticknor, Pidal, Labarra, e outros têm cahido na illusão de reduzirem a *verso octonario* com muita facilidade a prosa das Chronicas, pensando assim reconstruir a fórma primitiva dos romances populares; mas no seculo XII o romance heroico era cantado e bailado em verso curto ou *quinario*.

que transmittia ou conservava estes Cantares? Appresenta o mesmo texto: «E dicen los *Cantares*, que casó entonces con una dueña que avie nombre Doña Galinda... no lo sabemos por cierto sinon *quanto oymos decir á los joglares en sus Cantares.*» O typo estrophico d'este genero de Cantares apparece-se imitado pelo jogral gallego Ayras Nunes, que por felicidade foi colligido no Cancioneiro da Vaticana, n.º 466. [1]

A substituição dos Cantares de Gesta pelas Canções de Amor resultou da crise social provocada pela corrente das Cruzadas; desde a primeira Cruzada, publicada em 1095, começa o grande duello da Europa com a Asia sob o pretexto hallucinante da conquista do Sepulchro. Despovôam-se os Castellos senhoriaes, e afroixado o arbitrio dos barões feudaes, a sociedade civil conserva uma estabilidade que a leva a organisar os seus costumes, formando o proletariado e fixando-se as garantias civis. E' do sul da França, do fóco do municipalismo e da liberdade democratica, que irrompem essas Canções de Amor, moduladas por pessoas cultas imitando o *gosto antigo*, ou como diz o trovador Guilherme de Berguedan, um *son veill antic*. Ha evidentemente referencia a cantares tradicionaes que se tinham obliterado na transmissão oral, que revivesciam pela liberdade democratica, depois das condemnações ecclesiasticas e desprezos cortezanescos. Os antigos Bardos, que diante da corrente catholica tinham decahido na situação desprezivel de histriões, agora appareciam pelas ci-

[1] Reproduzido no vol. I d'esta Historia, p. 202. D Carolina Michaelis deu-lhe a disposição do ternario monorrimo, como propuzera D. Joaquin Costa, o que parece incompativel com a dependencia da dansa e do canto, que n'esse tempo vivificava o verso curto. (Na Revista de Gröber, t. XXVI, p. 221.)

dades e côrtes como *jograes*, embora sem a consciencia da sua primitiva missão de poetas-sacerdotes. Belloguet, na *Ethnogénie gauloise*, (III, 335) fallando da instituição bardica, diz: «esta instituição atravessou seculos, e tornou-se uma feição caracteristica dos costumes gaulezes e irlandezes da Edade média.» Este nome de *Bardo*, no sentido de histrião apparece empregado no seculo XIV pelo Arcipreste de Hita, no verso: «Matan-se asimesmos los locos *albardanes*»; e no seculo XV, o rei D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, (p. 321): «não pareça que os *albardaãos* tem mais sabedoria que nós, porque elles nom se trabalham *d'arremedar as estorias* melhores mas que lhe som mais convenientes.» [1] Como se vê, em *albardanes* está o thema *bairtni*, que designou o canto dos bardos antes da sua decadencia. As *Côrtes de Amor*, em que na época do influxo do lyrismo provençalesco as damas sentenciavam sobre subtilezas de sentimento nos seus *arresta amorum*, conservadas nos costumes populares dos Puy, ou assembléas poeticas (como os nossos *Outeiros* arcadistas) tinham tambem raizes n'esses costumes precelticos ou liguricos, como observou Belloguet, interpretando o facto da judicatura por mulheres: «a tradição d'estas mulheres juizas e diplomatas, desconhecida no norte da Gallia, nunca se extinguiu completamente no Meio Dia, onde os seus tribunaes, com uma differente competencia, é certo, passaram por terem reapparecido quinze seculos mais tarde sob o nome poetico de *Côrtes de Amor*.» (Ib., III, 327.) E' logica a evolução do lyrismo trobadoresco:

---

[1] Amador de los Rios cita os «momos y juegos de *albardanes*,» no palacio do Condestavel Miguel Lucas de Iranzo. (*Hist. Litt.*, VII, 476.)

saindo do meio popular na epoca da primeira Cruzada, volta outra vez, passado dois seculos, para o povo por meio da diffusão joglaresca.

Nos cantos populares da Hespanha bastantes vezes se encontra o costume, tambem mantido pelos arabes, de se deixar á mulher decidir certos pleitos. Aqui se dá a alliança dos costumes hispanicos revivescendo entre os mosarabes ao contacto com os do invasor. Lê-se nos Costumes de Santarem: «costume é que se alguem que tenha pleito disser que está pelas declarações de alguma boa dona (mulher da classe elevada) que vão a casa d'ella receber-lh'as o alcaide e os alvazis, não sendo mulher que vá ao tribunal.» [1] No romance popular hespanhol, *El Palmero*, uma mulher revoga a sentença de morte:

> Que un hijo solo que tienes
> Tu le mandas ahorcar.
>
> Oido lo habia la reina,
> Que se le paró a mirare:
> «Dejedeslo, la justicia,
> No le querais hacer male.
> (Ochoa, *Tesoro*, p. 5.)

No romance de Virgilios, quando o rei se lembra de ir vêr o preso de que se esquecera, diz-lhe a rainha, exigindo a sua liberdade:

> Despues que hayamos comido,
> A Vergilios vamos ver.
> Alli hablara la reina:
> «Yo no comeré sin el.»

No romance portuguez do *Conde de Allemanha*, o namorado é condemnado á morte por sentença da princeza:

> — Dize, pois oh minha filha,
> Que castigos lhe heide dar?

[1] *Ineditos da Academia*, t. IV, p. 556.

«Quero escadas dos seus ossos
Para o jardim passear.

— Cal'-te lá, oh minha filha,
Vamos pr'a meza jantar,
Que ámanhã por estas horas
Vae o Conde a degolar.
(*Rom. ger.*, n.º 30.)

E no romance de *Joãosinho o Banido*, é a mãe que sobre os seus crimes sentenceia:

Não mateis o nosso filho,
Que bem custou a criar;
Mandae-o pr'a longes terras,
Fóra do céo natural.
(*Cant. Archip.*, n.º 17.)

A mudança do verso *quinario* para o *octonario*, que se opéra no fim do seculo XIV, tornando a poesia popular menos cantada e mais rezada (recitada) deve em grande parte attribuir-se á influencia dos jograes mouros, ou *moros latinados*, como lhes chama o *Poema del Cid* (v. 2676). Antonio José Conde notou sobre o verso octosyllabico: «É o rythmo mais usado na poesia arabe, e que sem duvida nos serviu de modelo.» A observação de Conde é admissivel não como origem do verso ou trova vulgar, mas como forma que entrou no gosto e preferencia da moda, desde que os jograes mouriscos começaram a explorar o mister de cantores e tocadores. A' maneira que os Arabes iam sendo vencidos, os que acceitavam a situação, principalmente os mouros e os berberes, ficavam fôrros (os *mudjares*) e exerciam a profissão jogralesca, sendo tambem obrigados a acompanharem com cantos e dansas as festas reaes. Cantando ao som da *quitara* (guitarra) do *adufe* e *alahude*; bailando a retorta e *mourisca*, incutiam no ouvido do povo a accentuação *octosyllabica*, que tinha de prevalecer na prosodia da recitação em

melopêa, desde que o canto e a dansa eram excluidos do culto e da côrte pela separação aristocratica. Seria tambem pela extrema propaganda dos jograes mouros, que a poesia do povo foi condemnada em Portugal e Hespanha muito antes das Constituições episcopaes; essa condemnação é formulada pelo poeta anonymo do *Loor de Berceo:*

Los *joglares* christianos que por fer suas prosas
Demandan el acorro á deidades mintrosas,
Semeian paganismo que ora dioses é diosas,
E' precia mas follias que verdades fermosas.
Estos *malos joglares* tienen a Dios grand tuerto,
Van por camin errado, errado que non cierto,
Lexan por las deidades al que fo por nos muerto,
Merescen los a tales colgar en un veluerto.
(Coll. Sanches. Ochoa, p. 269).

O Arcipreste de Hita, que compoz bastantes cantares para os jograes mouros, aponta quaes eram os instrumentos mais proprios para os acompanharem; diz elle, na poesia que intitula: «*En quales instrumentos convienen los cantares de arabigo:*

Despues fise muchas Cantigas de danza é troteras
Para *Judias* et *Moras*, é para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que no sabes, oilo á cantaderas.
(V. 1487).

Arabigo non quiere la viuela d'arco,
Sinfonia, guitarra non son de aqueste marco;
Citola, odrecillo non aman *Caguil hallaco*,
Mas aman la taberna é sotar con bellaco.
Albogues é mandurria, caramillo é zampoña,
Non se pagan de arabigo quanto dellos Bolonha,
Como quier que por fuerza disenlo con vergoña
Quien gelo desir fesiere pechar debe caloña.
(V. 1490).

Depois de caracterisar os *Cantares de arabigo* pelos instrumentos que lhe repugnam, o Arcipreste

de Hita dá nos a serie dos que eram empregados pelos jograes mouros, no seculo XII a XIV:

Alli sale gritando la *guitarra morisca*,
De las voses aguda é de los puntos arisca;
El corpudo *laud* que tiene punto á la trisca,
La *guitarra latina* con esos se aprisca.
El *rabé* gritador con la su alta nota,
Cabel el *orabin* taniendo la su rota,
El *salterio* con ellos mas alto que la Mota.
La *bihuela* de péndola con aquestos y sota.
Medio caño et *arpa* con el *rabé morisco*,
Entre ellos alegranza el *galipe francisco*,
La *rota* dis con ellos mas alta que un risco
Con ella el *tamborete*, sin él no vale un prisco.
La *vihuela de arco* fas dulces de Bayladas,
Adormiendo á veses, muy alto á las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,
A las gentes alegra, todas las tiene pagadas.
Dulce *cano entero* sal con el *panderete*
Con *sonajas* de asofar fasen dulce sonete,
Los *organos* y disen Chanzones é Motete,
La *andedura albardana* entre ellos se entremete.
Dulcema, é *axabeba*, el finchado *albogon*,
Cinfonia é *baldosa* en esta fiesta son
El frances *odrecillo*, con estos se conpon,
La reciancha *mandurria* alli fase su son.
Trompas é *anafiles* salen con *atambales*.
Non fueron tiempo ha plasenteria tales,
Tan grandes alegrias, nin a tan comunales,
De juglares van llenas cuestas é criales.

(V. 1202).

Soriano Fuertes na *Historia da Musica hespanhola* enumera os instrumentos arabes, cujos nomes encontrara em um manuscripto do Escurial. [1] Foi princi-

[1] O *adufe*, alguirbal, almarafih, alkimar, alazaf, almizar, *alaude arrabil*, alkirren, asangha, alkitrara, almiazal, almeya, alcucebara, albuque, altabal, alcozo, alhuba, alayre, *atambur*, albarbet, alcasib, axakika, assafilz, axirofi, alkitharet, alantaba, alcudiba, kabar, xahin, mizamir, tambor de cufa, Camretes, xabeda, sofar, alataram, juftaf, sofararray, cariba-aray ou çanfonha de pastor, xakikas, mizmar, e neyo.

palmente pelo canto e acompanhamento musical que os jograes mouros influiram na poesia popular, nas Canções lyricas ou *Leilas,* e nas Canções narrativas ou as que o Arcipreste de Hita chamou o *Cantar de arabigo.* E' uma influencia externa em quanto ao thema poetico, mas que não deixou de influir na estructura metrica determinando pelo rythmo do canto e dansa a substituição mais frequente do verso quinario para o octonario, que apparece exclusivamente empregado nos *Romances viejos* do seculo xv.

Nas *Cantigas de Santa Maria* o rei Affonso o Sabio traz a historia de um clerigo trovador:

> Desta direi um miragre
> que conteu em Portugal,
> en Alanquer, um castelo
> et quéro-vos dizer quál
> et vós punnad'en oyl-o
> por aquel que pod'e val...
>
> En aquella vila ouve
> um crérigo trobador
> que sas *cantigas* fazia
> *d'escarno* máis ca d'amor,
> et era d'aquela vila
> d'ua eigreia prior,
> et Martin Alvitez nome
> avia, se Deus m'ampar. .
>
> E demáis, sen tod'aquesto
> mui pivado era d'el rei
> Dom Srncho en aquel tempo;
> aet como en verdad'achei,
> alén do rio da vila,
> assi com'eu apres ey,
> vertudes sse descobriran
> et fezeron y altar...
>
> A' onrra da Groriosa
> a Virgen Madre de Deus,
> assi que de muitas partes
> vivian aly romeus;

ca ali mostrava ela
muitos dos miragres seus,
en guarir çopos et mancos
et cegos alumear...

Quand'este viu don Martino
pesou-lhe de coraçon,
porque da sua eigreia
perdia a oblaçon,
per estoutra que vos digo:
et mandou log'un tiçon
fillar et poêr-lhe fogo,
assi que a fez queimar...

D'este feito que fez ele
muit'aa Virgen pesou,
et Ihesu Cristo seu Fillo
logo ssa Madre vingou:
assi que d'ambol-os ollos
Martin Alvitez cegou,
estant'assi ante todos
et fillou-sse a bradar...

Dizend': — Ai, Santa Maria!
est'en mi o fui merecer,
per quanto na ta hermida
mandei o fogo pôer;
mais por emenda d'aquesto
farey-a nova fazer,
toda de cal e de pedra
et logo a fez laurar...

E desque foi toda feita
fez missa dizer aly,
da Virgen, mui ben cantada,
et mandou-sse levar y;
et tan toste que foy dita,
per quanto end'cu aprendi
viu logu'et foi ben são
et começou de chorar...

—Que en quant'eu vivo seia
nunca por outra mollei
trobe nen cantares faça
oy mais, ca non a mi a mester;

mais por ti direi de grado
quanto ben dizer poder;
et des aqui adeante
quero ia por ti trobar.

(Cant. CCCXVI.)

Para celebrar um milagre da Virgem o rei Affonso o Sabio conta a historia de um jogral da Catalunha, dando-nos assim os traços da vida d'essa epoca:

D'un jograr que ben cantava
et apost'et sen vergonna;
et andando pelas córtes
fazendo ben ssa besonna,
a casa d'un cavaleiro
foi pousar, cobijçoso...

Que lle deu aquela noite
ben quanto mester avia;
mais da besta et dos panos
que aquel jograr tragia
aquel cuteif avarento
tal cobiça ll'en crecia,
que mandou a un seu ome
máo et mui soberbioso

Que lle tevess'a carreira
con outro de sa companna.
en uns logar encubierto
dent'en algũa montanna;
et esto fez'el de grado
ca x'o avia por manna. .

Et o jograr eapediu-se
mannáa do cavaleiro,
et des que foi no camyno
et o viron ya seulleiro...,

Et logo d'aquel camynno
mui longe o alongaron,
et do que sigo tragia
nulla ren non lle leixaron;
desi que o degolassen
antre si o acordaron...

Et estando en perfia
de qual d'eles o matasse
deitaron entre ssi sortes
quén primeiro começasse...
mas non quis Santa Maria
que tal feito s'encimasse.

— Val·m'que me non maten
me defende sen demora! —
Eles quando aquest'oyron
tiraron-se log'a fora,
et os sentidos perderon
dos corpos en essa hora...
(Cant. CLXXXXIV.)

O pessoal que exercia o *Mister de Joglaria* era numeroso, como se vê pelas indicações do Arcipreste de Hita, quando diz para quem compoz muitas das suas canções:

Cantares fiz algunos, que *cantan los ciegos*,
Para los *escolares*, que andam nocherniegos,
Et para muchos otros por puertos *andariegos*
Cazurros e de bulras, non cabrin en diez priegos.
(St. 1608.)

O cego, tanto na Grecia como nas tribus germanicas era o propagador dos Cantares heroicos; no *Titurel* diz o verso: «So *singuent* uns die *blinden*.» O nome de *Ciecone*, deu origem ás designações poeticas de *Checone*, *Chacona* e *Chacoula*, usadas em Italia, Hespanha, França e Portugal. O poeta Ropero, da côrte de D. João II, de Castella, refere-se a esta ordem de cantores:

De arte de *ciego juglar*
Que *canta viejas fazañas*,
Que con un solo cantar
Cala todas las Españas....

O povo reconheceu a sua missão vulgarisadora, na cantiga:

> Os *cegos* que nascem cegos
> *Passam a vida a cantar*,
> Eu cego que tive vista
> A vida levo a chorar.

Nas leis de Partidas (P. VIII, l. 4) são apontados como infimos «los que son *juglares* e los *remedadores*, e los facedores de los *Çaharrones*, que publicamente andan por el pueblo, e cantan e fazen los juegos por precio que le dan.» E' numeroso este pessoal, em que se destacam os *Cazurros*, e os *Tregeitadores*, *Endecheros*, *Albardanes*, *Segreis*, *Trutanos* ou Truões, o *Fatiste*, (Fadista?) os *Chiarlatani*, de que se lê nas *Coplas de Mingo Rivulgo*:

> Tu conoces la amarilla
> Que sempre anda *carleando*...
> (St. 25.)

Os *andariegos*, ou peregrinos, tambem levavam cantigas e orações; os *vagos Escholares*, (tunantes ou sopistas) os *Goliardos*, imitavam em latim os Cantos populares, como a poesia scholaresca dos *Carmina Burana*, e parodiavam as orações e cantos ecclesiasticos no estylo das tabernas, e dados á *gargantuice*. Na *Aulegraphia* traz Jorge Ferreira: «me mordo a mim mesmo de *gargantão*.» (Fl. 3 ỷ.) A vida dissoluta dos clerigos e escholares na Edade média deu origem a certas canções desenvoltas em latim *accentuado*; em que as hierarchias sociaes e os actos cultuaes eram parodiados. Esta confraternidade comica foi personificada em um mytho de *Golias*, d'onde proveiu este nome de *Goliardo*, Pelo seculo XIII vulgarisaram estas chocarrices, condemnadas pelo

Concilio da Normandia em 1336, e pelos Estatutos synodaes de Quercy. Mesmo no mundo clerical o influxo jogralesco reflectiu o caracter da poesia do povo. Para a Hespanha o Arcipreste de Hita é um typo bem definido do goliardo; nas suas *Cantigas de Serranas* deixou-nos o traslado do que era a Cantiga do povo no seculo XIV.

«Las *Serranas* (do Arcipreste de Hita,) assemelham-se bastante com as Pastorellas francezes e provençaes. Veja-se a comparação do começo de uma com outra de Marcabru:

So la casa del Cornejo
Primer dia de selmana,
En comedio del vallejo,
Encontré una serrana
Vestida de buen bermejo,
Buena cintura de lana; etc.

L'autrier just'una sebissa
Trobei pastora mestissa
De joi e de sen massiva
Si com filha de vilhana
Cap'e gonella e pelissa
Vest e camiza tresliza,
Soslars e caussas de lana; etc.»
(Trovadores en España, p. 542 nota.)

Accrescentaremos a este paradigma uma estrophe da Canção de D. Joham de Aboim sobre o mesmo estylo:

Cavalgava n'outro dia
per hum caminho francez,
e huma pastor siia
cantando com outras trez
pastores, e non vos pez,
e direy-vos todavia
o que a pastor dizia:

Nunca molher
crêa por amigo,

poys s'o meu foy
e nom falou migo.
(Canç 278. Vat.)

O antagonismo dos trovadores para com os jograes acha-se bem caracterisado em algumas canções de Joham de Guylhade contra o jogral Lourenço:

— Lourenzo jograr, as mui gram sabor
de citolares, ar queres cantar
des'y ar filhas te log'a trobar
e teês-t'ora já por trobador;
e por tod'esto hunha ren ti direy:
deus me confonda se oj'eu hy sey
d'estes mesteres qual fazes melhor.

«Joham Garcia, soo sabedor
de meus mesteres sempre deantar,
e vós andades por m'hos desloar,
pero non sodes tan desloador,
que con verdade possades dizer
que meus mesteres non sey ben fazer,
mais vós non sodes hi conhocedor...
(Canç. 1104. Vat.)

Em outra Canção contra o mesmo jogral diz-lhe Joham Garcia, que em vez de cevada e vinho devia pagar o seu mister de joglaria com um páo; ao que Lourenço responde:

Joham Garcia, tal paga achará
en vós o jograr quand'a vós veher,
mais outro que mester fezer
que m'eu entenda mui ben fará;
e panos ou algo merecercy,
e vossa paga ben a leixarei,
e pagad'outro jograr qualquer...
(Ib., 1105.)

Na *planh* de Joham jogral á morte do rei D. Diniz se allude ao costume de *cobrar panos*: era o

costume francez de pagar aos jograes dando-lhes roupas, como se conta no romance *L'Atre périleux*, e no poema de *Blanchefleur*:

Au matin, quand il fu grand jor
Furent paie li jongleor,
Li un orent biaux palefrois,
Beles robes et biaux agrois.
(P. 308. Ed. Du Méril.)

E' por isso que o trovador portuguez querendo mostrar o sentimento puro que inspira a sua canção, diz «*alfaya* nunca de vós houve.» Em uns «Cantares aposto a hum *jograr que* diziam Lopo, e *citolava mal, e cantava peyor,*» falla o trovador Martin Soares das davidas com que o queriam calar:

Foy a citola temprar
Lopo, que citolasae,
e mandarom-lh'algo dar
en tal que a leixasse;
e el cantou logu'entom,
cá *deram-lh'outro dom*
en tal que se calasse.
(Canç. 971. Vat.)

Foy hum dia Lopo jograr
a cas d'uũ infanzon cantar,
e mandou-lh'el por don
dar tres couces na garganta,
e foy-lh' escass' a meu cuydar
segundo com'el canta.
(Ib., 974.)

Nas Leis de Partidas Affonso o Sabio condemna a poesia jogralesca: «Cantigas ó rimos ó deytados malos de los que han sabor de infamar.» E impõe: «no sea osado de cantar cantigas, ni decir rimas ui dictados que fuesen fechos por deshonra.»

Os Jograes saidos d'entre o povo e em contacto

com os homens cultos, estabeleceram uma relação natural entre o poeta e a multidão anonyma, exercendo um influxo que determina o phenomeno mysterioso da creação da poesia popular. Os jograes appropriavam-se da Canção inventada conscientemente para exprimir uma emoção pessoal, adaptavam-a a uma linguagem mais vulgar e a uma toada conhecida; sendo ouvida com encanto pelo povo e por elle entendida, era depois repetida de cór, com as abreviações e simplificações reduzindo-a aos traços mais profundos e geraes, e d'ahi universalisada na tradição oral já sem nenhum aspecto de personalidade. O que se observa na elaboração poetica da Grecia com os Aédos e Rhapsodos, [1] dá-se na Edade média com os Jograes e Menestreis. O mysterio da formação do thesouro da Poesia popular explica-se primeiramente pela invenção individual, depois pela adaptação jogralesca ás condições de vulgaridade, e por fim pelas exigencias da instabilidade da transmissão oral, com todos os seus syncretismos e homeoplasias, fixando os traços objectivos e profundamente dramaticos do laconismo do Canto do povo. No seculo XIII com a propagação do lyrismo provençal, deu-se o mesmo phenomeno, invertendo-se porém o processo. A velha Canção popular *(son vieil e antic)* recebe forma litteraria e individual no trovador immediatamente, ou mais tarde o jogral leva ás côrtes e castellos esse typo tradicional como as Balladas, Pastorellas e Serranilhas, que são imitadas artisticamente pelos reis e senhores nos seus Cancioneiros aristocraticos.

---

[1] Segundo Hesychio, a palavra *Omerein* significa: Cantar em commum ou em conjunto. Será uma homophonia casual entre *Homero* e *Omerein*, mas ao pensamenfo da reunião das cantilenas soltas dos Aédos é que se liga a acção da individualidade homerica.

§ 2.º *A Cultura latino-ecclesiastica.*

O antagonismo do *cortezão* contra o *villão*, que predominou na sociedade aristocratica, desprezando todas as maniestações da ingenuidade popular, costumes e poesia, apparece sob um outro aspecto entre o *clerigo* e o *leigo*, inconciliaveis entre si n'essa crise de dissolução catholico-feudal que irrompe no fim da Edade media. Se o cortezão se afasta do povo rude pela sumptuosidade e maneiras de respeitabilidade de cavalheiro, o *clerigo* procura impôr-se pelo saber do seu latim, em que estão traduzidos os livros sagrados e as obras dos santos padres e moralistas da Antiguidade. Ha mesmo duas linguas, a *latina* e a *romance*, a litteraria e a vulgar, a que o clerigo allude quando quer mostrar a incompatibilidade entre esses dois elementos sociaes; *latinado* é o homem instruido, como *ladino* é o astuto, e *romance* é a linguagem do vulgo rude, o *romancista* é o analphabeto. Estes antagonismos do cortezão e do clerigo, accentuam-se mais quando o povo, pelas suas instituições communaes ou municipaes dava apoio ao Poder real, que firmava a monarchia sobre a submissão do poder feudal ou senhorial, e no beneplacito ao poder theocratico. No livro de Virgilio Cordovez, do seculo x, intitulado Philosophia, expressa se essa antinomia entre o *Clericus* e o *Laicus* n'estas phrases: «Devem-se execrar os que fallam *latim* á maneira de *romance*, principalmente diante de *leigos*, por que d'esse modo elles percebem tudo; e merece ser louvado quem sempre falla o latim obscuramente o mais que possa, e não em fórma de *romance*.» Embora este livro fosse escripto em arabe, no seculo x, é certo que n'este periodo já existia esse antagonismo, que se estendeu do povo a toda a sociedade civil logo que a Egreja se tornou aristocratica. Comparetti

na sua obra capital *Virgilio nel Medio Evo*, (I, 243) synthetisa a incompatibilidade entre estes dois mundos clerical e leigo, na inscripção esculpida na Egreja de Worms:

> Cum mare siccatur, et daemon ad astra levatur,
> Tunc primo *laicus* fit *clero* fidus amicus.

Não se comprehende o desabrochar da poesia popular das modernas nacionalidades, sem determinar bem esta antipathia do elemento ecclesiastico oppondo-se ás manifestações do genio do povo, ás suas tradições, quando imaginava que eram vestigios de polytheismo ou paganismo. Nos *pagi* ou os *pazes*, as localidades remotas, era aonde o clerigo julgava que persistia mais a tradição do polytheismo em praticas supersticiosas. E' por isso, que na primeira parte da Edade média a Egreja condemnou inexoravelmente toda essa elaboração poetica que acompanhava o estabelecimento dos costumes. No primeiro Concilio bracharense (561) prohibem-se as dansas populares nos officios divinos (can. 12), a que o Concilio III de Toledo chama *irreligiosa consuetudo*. (Can. 23.) No Concilio Ilerdense (546) prohibe-se o ir cantar nas festas de casamento; Santo Isidoro de Sevilha (Etym., I, 38) combate os cantos funebres, os threnos, «*quod lamentum vocamus*», que apesar de prohibidos pelo III Concilio de Toledo (can. 22) persistiam nas *Endechaderas* ou Carpideiras. No Concilio XII de Toledo, (canon 2,) condemna-se o cantar de casa em casa, e nos banquetes. Acontecia muitas vezes que os proprios clerigos, filhos do povo, em contacto com a multidão, deixavam se encantar pelo perstigio da sua poesia tradicional; no seculo VII o Bispo Valerio accusa um presbytero de se entregar á dansa: «revolvendo aqui e alli os braços, já ajuntando em outro logar os pés lascivos, já bai-

lando em roda com ligeirissimos e grotescos meneios, ora saltando com trémulos passos, ora *cantando em infames Cantilenas* espantosos versos de mortiferas *Ballimathias* (Ballismachia? dansa guerreira).»[1]

Depois de vencido o polytheinno no Occidente, a Egreja procurou libertar-se do perstigio da idealisação popular, que no seu fervor invadiu os actos liturgicos com os seus cantos e dansas. No IV Concilio de Toledo os Cantos do povo são substituidos pelos canticos dos clerigos; a influencia do episcopado francez na peninsula sente-se n'essas dignidades ecclesiasticas do *Chantre* e do *Cabiscol;* no Canon 2 do citado concilio, estabelece-se a cantoria franceza: «Unus igitur ordo orandi atque psallendi nobis *per omnem Hispaniam atque Galliam conservetur*...» E no canon 13 estatue-se: «Componuntur ergo Hymna... sed *pari modo Gallia*...» Esta recrudesçencia que na Egreja se exerce mais intensamente do seculo XII a XIV, quando irrompe a lucta do Sacerdocio e do Imperio, o conflicto entre o poder temporal e o espiritual, é que explica o phenomeno de não terem sido escriptos os Cantos populares n'esse periodo entre todas as nações christãs. Observa Gaston Paris: «Em geral o mundo dos *clerigos* e o dos *leigos*, estão profundamente separados; não fallam a mesma lingua (os clerigos chamam ao francez *lingua laica*, e os leigos chamam ao latim *clerquois)* e não tinham as mesmas aspirações: os clerigos desprezam os leigos, sobretudo os burguezes e os villãos; pelo seu lado estes (provavelmente por via dos jograes, inimigos dos clerigos) não cessam de motejar os padres e monges, e de lhes perguntarem como é que praticam aquillo que professam.»[2] E' a poesia satirica

[1] Ap. Florez, *España sagrada*, t. XVI, p. 397.
[2] *La Litterature française au Moyen Age,* p. 18.

que prevalece n'este periodo do começo da dissolução do regimen catholico-feudal, vindo a dererminar o desenvolvimento da forma dramatica popular, a Farsa, em que as duas linguas se misturam, como a *farsiture* nas orações ecclesiasticas. O clerigo ainda quer impôr-se á sociedade pela disciplina da cultura latina, pela prédica, pelos textos para serem lidos (a *Legenda*), mas a corrente popular contrapõe-lhe tambem os seus themas tradicionaes, que são tratados como *Exemplos*. E' uma nova actividade poetica, em que o clerigo é arrastado na corrente leigal, destacando-se na sociedade civil os cantores e poetas *goliardescos* e *scholarescos*, que latinisam as tradições populares. [1]

[1] Escreve Comparetti, no *Virgilio nel Medio Evo*: «Il monaco il più mondano, il più innamorato degli antichi scrittori, è sempre infinitamente più prossimo al popolano di quello possa mai esserlo l'ultimo dei latinisti del risorgimento. Per ciò in quanto è poesia profana il monaco come il laico del medio Evo avea l'animo più aperto alla poesia nuova del tempo, nazionale o popolare, che alla poesia di forma classica. Se ciò non fosse, niuno potrebe spiegare la grande invasione della poesia popolare nei chiostri, e come i monaci siano fra i più antichi rappresentanti o raccoglitori di quella, cosi nelle forme sue latine come nelle vulgari.» (I, p. 227.)

A) MISTER DE CLERESIA

Para distinguir a sua actividade mental dos que se entregavam ao estudo das letras *humanas*, o clerigo definiu o seu mister como interprete das letras sagradas, commentando e exemplificando o seu texto. E' n'este trabalho que redige as *Lendas* religiosas em que evhemerisa os velhos mythos populares; em que appresenta á credulidade popular as vidas dos Santos, muitas vezes personificações de deuses pagãos; e em que moralisa para o vulgo por meio de Contos, Parabolas, Fabulas e Exemplos, em que syncretisa elementos populares e eruditos, como na *Gesta Romanorum*, e em que unifica a tradição occidental e a oriental. Mesmo as festas religiosas são por vezes revivescencias do polytheismo, como a *Festa do Corpo de Deus*, que sob o governo de René d'Anjou é uma renascença do Provençalismo, [1] na sua relação tradicional com as festas do mytho solar do primeiro de Maio, das canções lyricas, das cavalgadas e das dansas figuradas.

---

[1] Van Bemmal *De la langue et de la Poésie provençale*, p. 260.

Com a primeira Renascença o humanismo prevalece nas Côrtes, e a aristocracia apaixona-se pelas Bellas-Lettras; a Clerezia entrega-se mais á corrente popular, traduzindo a Biblia em romance para os minguados de saber, e pondo em vulgar as grandes e poeticas lendas como a *Visão de Tundal* ou da descida aos infernos, e a historia de *Barlaam* e *Josaphat*, que tambem appareceu na lingua portugueza como dos primeiros documentos da nossa litteratura. N'este periodo a poesia popular portugueza acha-se bem representada nos *Lendarios*, *Santoraes* e *Exemplarios*, de que compilaremos os mais caracteristicos.

1.° Lendarios: *O Tributo das Donzellas.* — Na poesia popular portugueza do século xiv apparece uma Canção narrativa em que seis donzellas levadas captivas pelos mouros são libertadas pelo namorado de uma d'ellas, armado simplesmente com um galho de figueira com que destroçou a todos. O thema d'esta Canção, tratado poeticamente em Portugal, depara-se em lendas locaes e etymologicas em diversas terras de Hespanha, vem memorado na prosa dos chronistas ecclesiasticos, e chegou a receber forma litteraria nos poemas de Berceo no seculo xii, até entrar nos Romances castelhanos com fórma culta no seculo xvi e em bellas *Comedias famosas* de Lope de Vega no seculo xvii. Este thema tradicional, que se vulgarisou na sociedade mosarabe, é um documento preciosissimo, para observar por meio d'elle como os germens poeticos se transformam e florescem recebendo expressão em differentes epocas e meios sociaes até chegarem á forma artistica; e além d'esse interesse, representa uma reliquia sobrevivente de uma elaboração poetica popular que se perdeu nos seculos da exclusiva transmissão oral.

A lenda do *Tributo das Donzellas* foi a transformação de um mytho naturalista, concepção primitiva das forças meteorologicas, quando as aguas ou as nuvens eram varridas pelo vento, ou dispersas pelas calmas solares; representadas como vaccas celestes, como pômos de ouro, são tambem personificadas nas Apas e Apsáras indianas, que o ladrão arrebata, ou que o Dragão tem prezas. Nas tradições hispanicas são as Hespérides; d'aqui o élo tradicional que trouxe a concepção naturalista até ás lendas ecclesiasticas com intuito historico e intenção moral. Este aspecto mythico teve uma certa revivescencia quando renasceu com o Provençalismo o culto da Natureza estival na apparatosa procissão do *Corpo de Deus* no seculo XIII, que se radicou immediatamente em Portugal. No Regimento da Procissão de Corpus Christi de 1 de março de 1482, estabelece-se que; «Os Homens de armas atraz, estes todos bem armados sem nenhuma cobertura, e com as espadas nuas nas mãos, e levarão *San Jorge muy bem armado com um Page e huma Donzella, para matar o Drago:* etc.» Na carta da rainha D. Catherina de 30 de maio de 1560, falla-se das cinco ou seis moças que se tomavam cada anno para esta procissão, indicando a «que vae por *Dama do Draguo.*» A *Serpe*, ou a *Tarasca*, commum á Hespanha e á França meridional, é o *Drago* da procissão portugueza, que a clerezia interpretava como a besta do Apocalypse junto da prostituta; vê-se que a representação mythica incomprehendida era allegorisada no sentido theologico. Mas nos cantos populares conservou-se o dado mythico na sua pureza, como no de Nikita, que derrotou uma Serpente alada, que exigia dos habitantes de Kief *o tributo de uma donzella por cada casa*, facto apontado por Antonovitch. Dá-nos a comprehensão da *Dama e*

do Drago, symbolos da procissão de Corpus. Na Canção portugueza do *Figueirol* e na lenda genealogica dos *Figueirôas* da Galiza, ou de Peito Burdelo, ha um vestigio ethnico, que nos remonta á concepção primitiva. San Jeronymo, no Commentario a Jeremias, falla no Satyro *Ficarius*, que seduz ou arrebata as mulheres; nas superstições populares portuguezas o *figo* apanhado na noite de San João e conservado verde até ao anno seguinte faz com que ninguem nos queira mal. Du Cange explica o epitheto de *Ficarius*, dado aos Satyros por viverem debaixo das figueiras. [1] Nas superstições populares portuguezas, quem quer saber se é amado, passa pelo fogo trez vezes na noite de San João uma *folha de figueira*, e expondo-a ao relento, verifica de manhã se ella está orvalhada. Aqui a persistencia dos costumes explica-nos a idealisação poetica em Portugal

A passagem dos elementos mythicos para a evhemerisação historica é tambem verificavel; a lenda do tributo das Donzellas é apontada no fim do seculo VI nas narrativas dos horrores praticados por Khosroés II contra os Romanos do Baixo Imperio; a raça semita em lucta contra os byzantinos pelo ramo persico, dava elementos para se tornar odiosa na lucta dos Arabes contra o resto da civilisação romano-gótica da Peninsula hispanica. Entre as condições da paz impostas por Khosroés II ao imperador Heraclius, exigia-lhe, como descreve Gibbon, na *Historia da decadencia do Imperio romano*, o tributo annual de mil talentos de prata, mil vestidos de seda, mil cavallos e *mil donzellas*. A imitação do despotismo oriental vê se na reproducção quasi das

---

[1] *Lendas christãs*, p. 78.

mesmas condições no tratado entre Abderamen e o rei Fruela, irmão de Mauregato, em que o rei arabe exigia o tributo annual de dez mil onças de ouro, dez mil libras de prata, dez mil cabeças de cavallo, e outras tantas de muares, cem mil lorigas, mil espadas e mil lanças durante o periodo de cinco annos. Embora inexequivel o tratado indica-nos por onde os chronistas latino-eclesiasticos foram levados a reproduzirem o conto persa do ***tributo das mil donzellas***, modificando por vezes o numero em cem, sessenta, cincoenta, seis, etc. Vejamos a epoca em os chronistas ecclesiasticos collocaram a tradição. O tributo das Donzellas é attribuido por Lucas de Tuy á covardia do rei Mauregato: «Et quia Mauregatus erat affabilis et benignus, regnum quod invasit quinque annis vendicavit. ***Multas nobiles puellas et etiam ignobiles ex conditione Sarracenis matrimonio dedit***, cum eis habens pacem.» N'este texto não se determina bem o revoltante tributo, mas simplesmente a fusão social. Na *Cronica general de España*, repete-se o facto, carregando as côres odiosamente: «E' este Mauregato, por cuyta de aver paz é amor con los moros fizo muchas cosas que non devie contra Dios é contra la saneta ley, cá tomó fijasdalgo é aun de las otras, é diólas á los moros por mugéres, é esto non lo fizo él uña vez, mas cada año avie de ***dar él mugeres á los moros*** para fazer con ellas sus voluntades ***como por renta é por tributo.***»

Entre o facto historico dos casamentos promiscuos e a lenda odiosa do tributo das donzellas, que se confundem nas Chronicas, ha uma relação derivada do ***falso Diploma dos Votos*** de Santhiago, que chamava a primazia para a Egreja de Compostella pelo milagre de San Thiago em Clavijo. N'esse diploma se affirma a incriminação dos reis de Hespanha mesmo anteriores a Mauregato: «Fuerunt igitur in

antiquis temporiblus (circa destructionem Hispaniae à Sarracenis factam, Rege Roderico dominante), quidam nostri antecessori pigri, negligentes, desides, et inertes christianorum Principes, quorum utique vita nulli fidelium extat imitando Hi (quod relatione non est dignum) ne Sarracenorum infestationibus inquietarentur, constituerunt eis *nefandos redditus* de se annuatim persolvendos, *centum videlicet puellas excellentissimae pulchritudinis, quinquaginta de nobilioribus Hispaniae, quinquaginta vero de plebe.*» (Esp. sacr., t. XIX, 330). Foi d'aqui que diffluiu a lenda odiosa, que Lucas de Tuy depois applica ao rei Ramiro I: «Qui cum regnare coepisset, miserunt ad eum Saraceni *quod daret illis annuatim quinquaginta puellas nobiles quas sibi matrimonio copularent, et quinquaginta de plebe* quae ad solatiun essent illis, sicut olim fecerat Rex Mauregatus.» D. Rodrigo, no livro *De rebus Hispaniae*, (lib. IV, c. 7) carrega em Aurelio e Mauregato especialmente: «Ut favorum Arabum retineret, contra Dei legem multa commisit. *Puellas* enin *nobiles*, ingenuas, *et plebeias stupris Arabum concedebat.*» Não se precisa aqui o numero das donzellas, como se vê no Diploma dos *Votos de San Thiago*, mas esse numero nos indica a fonte informativa da *Cronica general:* «Cuenta la estoria que los Moros, luego que sopieron que el rey don Ramiro reynava, embiaronle a dezir si queria haver paz é amor con elles, que *les diesse cada año cien donzellas christianas* con que casassen ó hoviessen su compaña, assi como el rey Mauregato fiziera en su tiempo, é que las cinquenta fuessen fijas d algo é las otras cinquenta de cibdadanos...»

Estudando o thema tradicional das duas Comedias famosas de Lope de Vega, *Las Doncellas de Simancas* e *Las famosas Asturianas*, o erudito Menendez Pelayo, diz ácerca do tributo das cem don-

zellas: «Este ignominioso conto, do qual nada souberam os auctores dos Chronicons da Reconquista, appareceu pela primeira vez no seculo XIII, na obras de Lucas de Tuy, e do Arcebispo D. Rodrigo...» Primeiramente Lucas de Tuy referiu-se aos casamentos promiscuos entre christãos e sarracenos sob o reinado do Mauregato: «pacem cum eis firmavit, et *quasdam Christianas nobiles mulieres Sarracenis permisit in conjugio copulari.*» Na *Cronica general de España* refere-se tambem essa fusão social que se iniciara no reinado de Aurelio: «Cuenta la historia que este rey D. Aurelio nunca huvo batalla con los moros, nin guerras, mas luego en comienzo de su reynado puso con ellos suas pazes muy fuertes y firmes, *é dioles en casiamento mujeres fijas d'algo*, que eran christianas.» E' sobre estes dados que Alexandre Herculano assenta as origens da lenda do tributo das donzellas, em que a intransigencia catholica condemnava esse facto da fusão das duas sociedades, que se iniciara em Hespanha por fins do seculo VIII. Alexandre Herculano interpretou no sentido social da população mosarabe a tradição do tributo das Donzellas, remontando-a ao seculo VIII. «A lenda do tributo das Donzellas, pago por Aurelio e por Mauregato aos Serracenos, a qual já se encontra em Lucas de Tuy... e em Rodrigo Ximenez... é, quanto a nós, um mytho tradicional, que symbolisa as tendencias da fusão nos fins do seculo VIII, e a preponderancia transitoria do mosarabismo.» (*Hist. Port.*, III, 180,) A comprehensão d'esta fórmula, a que Menendez Pelayo liga muita importancia, é simples: segundo o bispo de Salamanca, Mauregato era filho do rei D. Affonso I e de uma moura; privou do throno a seu sobrinho, e emquanto reinou manteve a paz com os mussulmanos á custa da preponderancia que deu aos elemen-

tos do colonato *(mulladies, mosarabes)* que mantinham relações intimas e interesses com os arabes. Para desauctorar este periodo historico em que o elemento *mosarabe* prevaleceu sobre a parte aristocratica dos nobres refugiados nas Asturias, os Chronistas ecclesiasticos quizeram infamar o filho da serva arabe, e attribuiram a paz que manteve ao tributo ominoso das donzellas, pago annualmente para os harens de Cordova, desvirtuando assim os casamentos promiscuos entre as duas raças. A' medida que a reconquista christã se tornava mais vasta, assim a lenda ecclesiastica ia tornando mais odiosa toda a tolerancia com os veneidos arabes, caracterisando os casamentos dos mosarabes como uma imposição odiosa dos mussulmanos. Fixada a origem ecclesiastica da lenda, ella transforma-se em lendas locaes, segundo os intuitos da exploração religiosa entre a credulidade popular.

Já vimos como a Egreja franceza, e especialmente a poderosa ordem de Cluny, influiu em Hespanha no seculo XI e XII. Conquistada Toledo, onde persistira o culto catholico, ahi a egreja mosarabe impunha a sua primazia sobre todas as outras egrejas de Hespanha. Minou-se esse primado, fazendo acreditar que a Egreja de Compostella era proto-cathedrica, por que fôra fundada directamente pelo Apostolo San Thiago, que viera prégar a fé christã á Hespanha. Na introducção á *Chanson de Roland*, (p. XXXIII,) considerou Génin a Chronica attribuida a Turpin como obra de Guido de Bourgogne, irmão do Conde da Galliza, Raymundo, o qual de Arcebispo de Vienna veiu a ser o papa Calixto II; é n'essa Chronica que se attribue a Carlos Magno o ter estabelecido o primado da Egreja de San Thiago de Compostella (cap. 19), e isto mesmo repete o papa Calixto II collocando na mesma egualdade as Egrejas

de Roma, de Epheso e de Compostella como fundadas directamente pelos Apostolos San Pedro, San João e San Thiago. Desde que era preciso, no intuito francez, destituir a Egreja *mosarabe* de Toledo da sua importancia tradicional, o que estava no plano politico de Affonso VI e do seu genro o Conde Raymundo, o irmão d'este como pontifice trabalhou no mesmo sentido: é assim que em Vienna appareceu o codice da Chronica de Turpin, e quando Guido de Bourgogne foi eleito papa em 1120 tornou logo archiepiscopal a séde de Compostella, e concedeu indulgencias aos peregrinos que pelo *caminho francez* iam a San Thiago, eguaes ás dos que iam á Terra santa. Quando falleceu Calixto II ainda a Egreja de Toledo quiz pugnar pelo seu primado, mas o Bispo gallego Gelmirez luctou habilmente em pró de Compostella. A *Chronica de Turpin*, dando Carlos Magno como o libertador da Hespanha do jugo sarraceno, prestava um grande numero de lendas á elaboração poetica das Gestas, e á sua sympathia entre a população hispanica, principalmente entre os cavalleiros. [1] No intuito de substituir o heroico Imperador francez pelos heroes nacionaes, como o Cid ou Bernardo del Carpio, facil e patriotico foi o dar relêvo á crença do apparecimento de San Thiago decidindo da sorte das batalhas entre os Asturo-leonezes e os Sarracenos; assim serviu-se a empreza de deslocar para Compostella a supremacia religiosa pela sua origem proto-cathedrica. Sobre este fóco activo da elaboração lendaria escreve Menendez Pelayo:

«Precisamente em Santhiago, e entre os familiares de Gelmirez se forjou, segundo a opinião mais

---

[1] Helffrich et Clermont, *Les Communos françaises en Espagne*, p. 39.

auctorisada, uma parte mui consideravel da *Crónica de Turpin.* — O Imperador mais do que como guerreiro, apparece aí com o caracter de pio e devoto patrono da Egreja de S. Thiago, cujo caminho abre e desembaraça dos pagãos, movido a uma tal empreza pela visão da Via-lactea (na tradição popular denominada *Carreiro de San Thiago* em Portugal) estendido desde o mar da Frisia até á Galiza, e por successivas apparições do Apostolo.» [1] — Pela referencia da Cronica aos Almoravides com o nome de *Moabitas,* Dozy julga esse texto escripto no seculo XII, sendo os primeiros capitulos escriptos por um clerigo francez residente em Compostella. Na parte em que se reclama o primado da Egreja de Compostella sobre as de toda a Hespanha, concedido por Carlos Magno em um Concilio, vê-se já o intuito do pseudo Turpin, syncretisando na Cronica as Canções da Gesta de *Roland.* Nos hymnos religiosos da Egreja hespanhola introduziu-se a referencia ao apparecimento do Apostolo San Thiago nas batalhas, e a parte que teve na libertação do *Tributo das Donzellas;* os bispos francezes que se apoderaram da séde episcopal de Toledo ahi introduziram hymnos que celebram esses dois factos:

Tu bella cum nos cingerent
Es visus inter agmina,
Mucrone late fulminans
Equoque Mauros sternuere.

E em outro hymno falla-se da libertação das Donzellas:

Per te redemptae Virgines
Laude rependunt cantica,
Et nos tribute liberi
Hymni tributum pendimus.
(Ap. Rios, *Hist. litt,* I. 474.)

[1] Menendez Pelayo, *Obras de Lape de Vega,* t. VII, p. XCVIII.

Não era gratuita a intervenção de San Thiago libertando a Hespanha do tributo affrontoso; era de força que a sua Egreja de Compostella recebesse o tributo ou oblata piedosa pelo reconhecimento dos seus milagres. Assim a lenda ecclesiastica ia tornar-se uma fonte de redditos pecuniarios, como acontece com todos os feitos milagrosos com que se explora a credulidade popular. Descrevendo a covardia dos reis neo-godos para sacudirem o infame tributo, pozeram em relêvo a intervenção de San Thiago, que na batalha de Clavijo viera ajudar o rei Ramiro, o qual depois de vencer os Sarracenos, quiz agradecido fazer voto de uma pensão annual paga a egreja do valoroso Apostolo por ter salvado as donzellas nobres e plebeias da repellente exacção mussulmana. O arcebispo Rodrigo Ximenez, que se achou no Concilio Lateranense IV, em 1251, foi o primeiro que attribuiu a Mauregato o *tributo das donzellas* sem precisar o seu numero. Forjou-se em seguida uma Acta, em que o rei Ramiro e os seus cavalleiros se obrigavam a pagar annualmente um offertorio por lhes ter feito ganhar a batalha. Tal é o quadro com que se fabricou o falso diploma intitulado dos *Votos de San Thiago*, que o Padre Florez, na *España Sagrada* (t. XIX, éra de 827 a 822,) publicou com ingenua credulidade. E' n'esse documento que se fixa o numero de *Cem donzellas* (centum puellas excellentissimae pulchritudinis). Conta-se em seguida o apparecimento do Apostolo ao rei Ramiro e a gloriosa batalha de Clavijo, em que com a derrota dos Serracenos terminou o abominavel tributo. O que conta Rodrigo Ximenez, não precisa o numero das donzellas, mas apenas que eram nobres e tambem plebeias. A lenda repete-se em outras circumstancias; a batalha de Clavijo e a figura de Ramiro I localisa-se novamente na batalha

de Simancas e em Ramiro II, um seculo depois. Na relação castelhana o numero das Donzellas é fixado em sessenta: «daban cada año *sesenta mancebas en cabello* al rey moro... las trinta fijas d'algo y las otras trinta fijas de labrador.» Sejam quaes forem as fórmas em que nos appareça esta lenda na sua elaboração ecclesiastica, visa a fundamentar a exigencia do pezado tributo do dizimo que os casaes de todas as terras tinham de pagar á Egreja de Compostella. Masdeu atacou a validade historica do Diploma dos *Votos de San Thiago*, quando disse: «Não se sabe d'este principe (Mauregato) acção boa ou má; pois dizem os nossos historiadores modernos, que para conseguir o throno recorrera aos Mahometanos declarando-se seu tributario, concertando-se com elles, (como já o disseram do rei Aurelio) de dar-lhe cada anno cincoenta donzellas nobres e outras tantas do povo; é *uma fabula mal forjada* e destituida de fundamento. O celebre Diploma do *Voto* da batalha do Clavijo, que attribue em geral este vergonhoso assento aos primeiros reis das Asturias, ainda que reproduzido com boa fé pelo P.^e^ Mestre Florez, tem muito mais patentes indicios de ser apocrypho, como pode vêr-se nas *Dissertações ecclesiasticas* do P.^e^ M.^e^ José Perez...»[1] A lenda de San Thiago foi minada por uma outra lenda da libertação das Donzellas exigidas por Abdereman, pelo influxo milagroso de San Millan socorrendo na sua bravura o Conde Fernan Gonçalvez. O poeta Gonzalo de Berceo, na *Vida de San Millan*, do seculo XIII, versificou em metro alexandrino a tradição do *tributo das Donzellas*, descrevendo os signaes no céo que indicavam a necessidade de negar este odioso tributo, que pagam as terras *Valdesal*, Val-

[1] *Historia crit. de España*, t. XII, p. 87.

damiellos, Rievosocon, Quintana. (st. 473.) Transcrevemos a narrativa de Berceo, como uma reacção contra a lenda ecclesiastica de San Thiago:

El Rey Abdarraman, sennor de los Paganos,
Un mortal enemigo de todos los christianos,
Avie pavor echado por cuestas é por planos,
Non avien consolo por exir de sus manos.

Mandó á los christianos el que mal siglo prenda,
Que li diessen *cada año LX dueñas en renda*,
Las medias de lignaie, las medias chus sorrenda:
Mal siglo aya preste que prende tal ofrenda.

Iacie toda España en esta servidumne
Da este tributo cadanno por costumne,
Fazie anniversarios de mui grant suziedumne,
Mas por quitarse ende non avie firmedumne.

Todos estos quebrantos, esta mortal manziella
Era mas afincada en Leon é en Castella;
Mas todo Christiano se die man á mansiella,
Ca para todos era una mala postiella.

Nunca fué en Christianos tan fuert quebrantamiento,
Por meter sus christianos en tal enconamiento,
Una serie grant cosa dexar tan grant conviento,
Nunqua fué sosacado tan mal sossacamiento.

Mucha dueñá dalfaya de lignaie derecho
Andaban afurtadas sufriendo mucho despecho;
Era muy mal exiemplo, mucho peor el fecho,
Dar christianos á Mouros sues duennas por tal pecho.

Transcrevemos apenas as quadras 369 a 374 do appenso que se intitula *De como Sant Millan ganó los Votos;* o quadro é extenso, mas só nos interessa o facto como o Santo substituiu o Apostolo, e o Conde Fernan Gonçalvez ao rei Ramiro. A mesma reacção se operava em Portugal contra os Votos de San Thiago; no Diploma dos Votos apparece entre outros signatarios Petrus Iriensis, ou como entende

o P.e Florez, Petrus *Braccharensis Episcopus*. Era uma forma cavillosa de introduzir nas egrejas de Portugal a subserviencia ao tributo á Egreja de Compostella. A resistencia era grande, por isso que o Papa Innocencio II, confirmando os Votos de San Thiago, como narra Florez: «Confirmou tambem outra carta escripta aos arcebispos, bispos, reis, princepes e demais fieis de Hespanha os *Votos* que deviam pagar annualmente a San Thiago. *Ao arcebispo de Braga admoestou*, que mandasse tambem pagar os mesmos votos, que segundo antigo costume correspondiam á sua diocesse...» *(Esp. sacr.*, t. XIX, 310). Para vencer esta repugnancia da egreja portugueza cita Florez outros factos: «A'cerca dos Votos, enviou a Portugal o nosso Arcebispo (Gelmirez) ao Conego pertencente á terra de Fernão Mnedes, que antes deu como por beneficio nosso prelado ao braccharense. A duvida fundava-se (além da doação) em que o Bispo de Portugal nunca teve aquelles Votos, como expressa a carta incerta mais adiante na Compostellana, liv. III, cap. 29. (Ib.)

Apesar de todas as resistencias, o tributo dos Votos de Santhiago vigorou em Portugal, acreditando-se na lenda do Tributo das Donzellas; Azurara, na *Chronica da Conquista de Guiné*, acabada de escrever em 1453, reproduz a tradição: «el rey Dom Ramiro, desejando de nom scorregar da memorya dos Espanhoes a grande ajuda que lhes fez o bem aventurado apostollo Santyago, quando os livrou do poderyo dos mouros e prometeo de seer nosso ajudador em todollas batallas que com elles onvessemos, fez escrever a estoria deste acontecimento em os privillegios que outorgou dos VOTOS, *os quaes agora recebe a egreja de Santyago de toda a Espanha* em que entonce vivyam xpãos.» (p. 7.) A substituição de San Thiago pelo Cavalleiro San Jor-

ge, na epoca de Dom João I, em que se affirmara a soberania nacional, obedeceu á dissidencia na prestação do tributo e á independencia da egreja lusitana. *San Jorge* é quem liberta a *Donzella do Drago*, no symbolismo da Procissão de Corpus, aproximando-se a credulidade popular dos origens poeticos da lenda.[1] Estas circumstancias não deixaram de influir na vitalidade do mytho na imaginação portugueza, que lhe deu fórma poetica na *Canção do Figueiral*, sobre as outras lendas locaes. Na Galliza, onde a lenda do tributo das Donzellas interessava ao primado da Egreja Compostellana, a lenda não passou de uma tradição oral solarenga. Entre a versão portugueza e a gallega ha um ponto commum, a referencia mythica á *figueira*, ás *folhas da figueira* nas armas dos Figueirôas, e ás localidades auxiliando pela etymologia dos seus nomes a mythificação ou legendogonia. Analysemos as duas lendas:

Peito Bordello. — Sobre esta designação toponymica da Galliza de um logar entre Coruña e Betanzos, se formou a lenda do tributo das Donzellas: *Peito* é o pagamento, que o chronista Ambrosio de Morales explica ligando-o com *bordel*, concluindo pela lenda etymologica. Frei Bernardo de Brito, na sua *Monachia lusitana* (P. II, l. VII, c. 9) recopilando Morales, (L. XIII, cap. 27-30) e Athanasio Lobera (Cap. 3) faz-lhe o seguinte commentario: «não faltavam algumas vezes pessoas animosas e de espirito verdadeiramente honradas, que com lastima de tamanha affronta se offereciam á morte por salvar algumas d'estas donzellas, como se conta de

[1] Em um Soneto satirico de 1823, ridiculisando a *medalha da poeira*, lê-se:

> Com lança em punho, capacete immenso,
> Vi *San Jorge* acossar fera *Serpente*...

certos fidalgos da Galliza, que vendo levar as que se recolhiam d'aquella provincia, lhe sahiram ao encontro, duas leguas da Corunha e uma de Betanzos, e tomando os Mouros que iam de guarda, em um recorte ingreme, que se faz perto da ponte de Sarandones, os desbastaram e puzeram em fugida, com a morte da maior parte d'elles, e puzeram as donzellas em salvo, com animo de verdadeiros hespanhoes, ficando para eterna lembrança d'este caso um nome ao logar em que succedeu, accommodado á significação do tributo que alli se reunia, e se chama até nossos tempos *Peito Bordello.*

«Este assalto, dizem alguns, que succedeu em sitio onde havia muitas *figueiras,* e que d'alli se começaram a chamar alguns cavalleiros *Figueiras* ou *Figueirôas,* e tomaram cinco *folhas de figueira;* aqui perto está a casa e solar dos cavalleiros d'este apellido, inda que Ambrosio de Morales tem para si que o recontro succedeu em Mondonedo, e não duvida que em Galliza acontecesse tudo isto, pois ha indicios tão claros, e tradição de tanta antiguidade.» (Ib., p. 295). Além da lenda etymologica local, havia tambem as tradições heraldicas dos solares que provocavam a phantasia poetica dos linhagistas. Quando Sampayo Villasboas, na *Nobiliarchia portugueza,* trata dos Figueirôas, repete a lenda dos Nobiliarios gallegos: «Deram principio a este apellido cinco cavalleiros irmãos, chamados Pedro, Sancho, Fernando, Soeiro, e Affonso, da familia de Fernando Ternes, tronco da casa de Cordova, os quaes no logar de *Figueirôa* do campo de *Petobordelo* entre as cidades da Corunha e Betanzos, no reino da Galliza, defenderam as *trinta donzellas* que levavam os Mouros em satisfação do tributo que prometteu Mauregato, entre as quaes iam Sancha e Mámerana, suas irmãs, deixando em aquelle sitio o solar da familia

de Figueirôa, de que foram progenitores. São suas armas cinco *folhas de figueira* em aspa: timbre um braço vestido de vermelho, com um *ramo de figueira na mão*, de ouro, com cinco *folhas de figueira* verdes. (Op. cit., pag. 279). A mesma lenda genealogica applica Sampayo aos Figueiras, da nobreza de Portugal: «Tem por armas em campo de ouro cinco *folhas de figueira* verde, e uma bordadura vermelha cheia de chaves de prata: timbre duas chaves das armas em aspa, atadas com um *ramo de figueira* branca, que tem duas folhas entre ellas huma em cima, outra em baixo. Procedem de Gonçalo Figueira, que veiu a este reyno em tempo del-rei D. Fernando, e dizem ser dos Figueirôas da Galliza, cujo appellido se mudou em Figueira. E parece assim ser, porque as armas são as mesmas, e accrescentaram a ella porque alguns d'elles se ajuntaram com as chaves.»

A tradição gallega não teve desenvolvimento poetico, conservando-se nos Nobiliarios como se vê pelo de D. Luis Salazar y Castro, do seculo XVIII. Apenas o nome de *Campo de las higueras* conserva o vestigio de um mytho phalico.

Figueiredo das Donas.—O chronista Fr. Bernardo de Brito, o sentimental poeta da *Sylvia de Lisardo*, querendo embellezar as narrativas historicas da sua *Monarchia lusitana*, e suggestionado pelos Nobiliarios hespanhoes, aproveitou a circumstancia de haver junto do Concelho de Lafões, a trez leguas da cidade de Vizeu, uma localidade chamada *Figueiredo das Donas*, e ahi assentou a lenda do Tributo das Donzellas, dos chronistas do seculo XIII. Inventou um moço apaixonado ao qual deu o nome *Goesto Ansures*, que liberta a donzella sua namorada da mão dos mouros que a levavam com outras. O frade bernardo depois de laboriosas genealogias fundamenta a sua tradição

em uma Canção popular narrativa; como falsario reconhecido, não nos fiariamos no seu documento ethnico se não tivessemos processos seguros para confirmar a sua veracidade. Declara o chronista:

«E porque em materias onde faltam authores *vale muito a tradição vulgar*, e as cousas que antigos traziam entre si como authenticas e verdadeiras, e as ensinavam aos seus descendentes nos *romances e cantares* que então se costumavam, porei parte d'aquelle *Cantar velho* que vi escripto em um Cancioneiro de mão, que foi de D. Francisco Coutinho, Conde de Marialva, o qual veiu á mão de quem o estimava bem pouco, e depois *ouvi cantar na Beira a lavradores antigos* com alguma corrupção, e sem duvida foi posto em memoria d'este successo na forma seguinte...» Transcreve a *Canção do Figueiral*, tal como a achou no Cancioneiro do Conde de Marialva, do principio do seculo XV, e desculpa-se de intercalar este rude cantar na sua narração, dizendo: «Servirá a velhice d'este verso antigo de alliviar o enfadamento da historia, que minha tenção não é trazel-o para maior credito nem authoridade do que merece um cantar ordinario; supposto que os antigos não deixaram de ter sua probabilidade. (*Mon. Lusit.*, fl. 296). Não levando em consideração as circumstancias da localisação de Figueiredo das Donas, e a particularisação do nome de Goesto Ansures, pelo que já se sabe da formação dos mythos onomasticos e heraldicos, o que viemos a authenticar foi o Cancioneiro manuscripto do Conde de Marialva, visto por Frei Bernardo de Brito, d'onde foi extrahida a *Canção do Figueiral*. Na *Historia de la Musica española*, publicada por D. Marianno Soriano Fuertes, allude-se a este Cancioneiro manuscripto consultado em Barcelona, d'onde extrahiu o texto poetico e a melodia a que era cantado.

Eis o que escreve Soriano Fuertes: «Para dar alguma ideia da poesia portugueza do seculo XII e principios do seculo XIII, copiaremos uma Canção extractada de um *Cancioneiro antigo*, que foi de *Dom Francisco Coutinho, Conde de Marialva...»* (Op. cit., t. I, p. 112). Os versos que elle transcreve são um fragmento da Cantiga LXVI de Affonso o Sabio:

A Reynna groriosa
tant é de gran santidade
que con esto nos defende
do dem' e da sa maldade... [1]

Prosegue o musicographo: «Esta Cantiga tem a sua melodia notada com as mesmas notas musicaes que se vêem nas *Cantigas de Affonso o Sabio.» (Ib.*, p. 117.) O que se deduz d'aqui é que o Cancioneiro do Conde do Marialva continha algumas Canções de Affonso o Sabio com a musica que as acompanha, tal como nos Codices do Escurial; e portanto, que esse extracto só podia ser feito sobre o *Livro das Trovas d'el Rei D. Affonso, encadernado em coiro, o qual compilou F. de Montemór novo*, que pertenceu á Bibliotheca do Rei D. Duarte. (N.º 60.) Junto das Cantigas litterarias, o compilador deu accidentalmente logar a uma Canção do povo, e tambem acompanhada da musica na mesma notação *quadrada*. E' esse para nós o facto importante, tendo além d'isso o texto do Cancioneiro do Conde de Marialva algumas variantes do que publicou Fr. Bernardo de Brito. Escrevendo por 1597, já o chronista cisterciense se queixa de que

[1] Soriano Fuertes não sabia que a Cantiga era de D. Affonso o Sabio; na *Historia de la Litteratura española*, Amador de los Rios indicou o seu auctor. Na edição do Marquez de Valmar, t. I, p. 105; no prologo censura a ignorancia do musicographo, (p. 20).

o Cancioneiro viera «*á mão de quem o estimara em bem pouco.*» No seculo XVII, referindo-se ao Romance oral sobre o Tributo das Donzellas, Miguel Leitão de Andrada já não sabe da existencia do tal Cancioneiro; e Faria e Sousa, na *Europa portugueza*, (I, p. 395) alludindo aos mesmos cantares sobre este thema, diz: «Omito unas Canciones, que en Portugal se conservan, y que con antiguo lenguage relatan esta aventura.» E' natural que se referisse aos textos de Brito e de Leitão. Só tornamos a achar a pista do Cancioneiro do Conde de Marialva pela noticia que no fim do seculo XVIII nos dá o Dr. Antonio Ribeiro dos Santos no estudo *Da origem e progressos da Poesia de Portugal*, no cap. III: «Vimos em tempos passados um Codigo ms. que parece letra do seculo XV, em que se tratam louvores da lingua portugueza, em que vinha esta *Canção de Hermingues*, e fragmentos do *Poema da perda de Hespanha*, e as duas Canções de Egas Moniz, com as *Cantigas de Goesto Ansures*, e com variantes em alguns termos, que iremos notando nos seus logares competentes: este Codigo era da escolhida livraria do doutor Gualter Antunes, erudito cidadão da cidade do Porto, que nol-o mostrou e d'elle copiámos as ditas obras.» [1] Em nota accrescenta: «Por morte do doutor Gualter Antunes, não sabemos aonde foi parar, com os mais manuscriptos, livros e preciosidades do seu formoso gabinete.» O doutor Gualter Antunes era advogado no Porto no fim do seculo XVIII; o registo do seu obito existia na freguezia da Victoria, está hoje no archivo do bispado, e n'elle se lê esta phrase: «homem de gran-

[1] Este capitulo da obra inedita foi publicado no *Jornal dos Amigos das Letras*, n.º 3, p. 47, no anno de 1836.

de juizo.» Na *Descripção da Cidade do Porto* pelo P.e Agostinho Rebello, vem citado como: «famosissimo antiquario e versadissimo na Historia universal.» (ib., p. 13.) Pela existencia da *Canção do Figueiral* ou de *Goesto Ansures*, no Cancioneiro manuscripto do doutor Gualter Antunes, falecido por 1783, e ser esse codice de letra do seculo xv, como notou Antonio Ribeiro dos Santos, infere-se que seria o Cancioneiro do Conde de Marialva, que foi novamente encontrado em Barcelona em 1855 por D. Mariano Soriano Fuertes. Faz pena que o musicographo hespanhol não se interessasse pelo lado litterario d'este precioso monumento, quando transcreveu a musica a qne era cantada a Canção popular do seculo XIII. [1] Perdidas todas as esperanças de encontrar esse Cancioneiro, depois das tenazes pesquizas de Milá y Fontanals em Barcelona, aproveitamos o documento musical, de uma inestimavel valia historica.

A musica da *Canção do Figueiral* [1] estava escripta em notas *quadradas*, da mesma forma que as *Cantigas de Affonso o Sabio*, de que estão publicados fac similes na edição monumental da Academia Hespanhola; isto da-nos tambem base para determinar a epoca em que foi colligida.

---

[1] Na edição monumental das *Cantigas de Santa Maria*, pela Academia Hespanhola, de 1899, o Marquez de Valmar dá a seguinte noticia: «Desgraciadamente, el interesante *Cancioneiro de Marialva* se ha extraviado tambien em Barcelona. Las investigaciones que con suma diligencia hicieron para encontrarle el ilustre romanista catalán D. Manuel Milá y otras personas competentes, han sido infructuosas. Recordaba el Sr. Soriano Fuertes († 1880) que en el *Cancioneiro de Marialva* habia otras muchas composiciones con música, escritas en el mismo idioma de *A Reina groriosa*. No parece temerario sospechar que aquel Cancionero contuviese algunas otras *Cantigas de Santa Maria*.» (*Op. cit.*, t. I, p. 57).

CANÇÃO DO FIGUEIRAL

Do Cancioneiro antigo que foi do Conde de Marialva, transcripta em notas redondas por Soriano Fuertes, e publicada na sua Hist. de la Musica española, *lamina 11, 12 e 13.*

(A melopêa ainda persiste na tonalidade popular portugueza)

ni · ñas en-con-tra-ra Seis ni ñas en con·

trey Pa-ra e··· llas an-da-ra Pa-ra

e··· llas an-dey Llo · rando las a-

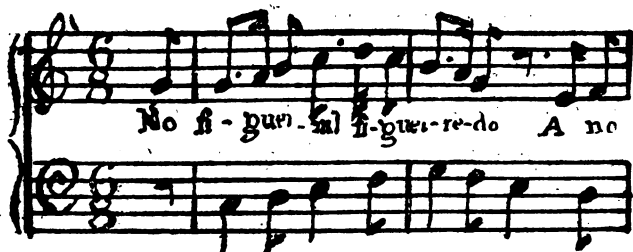
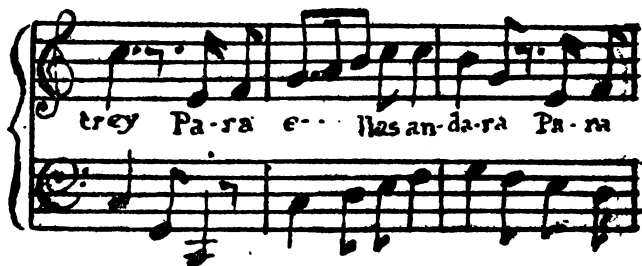
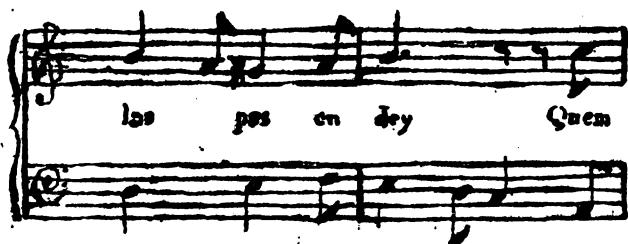
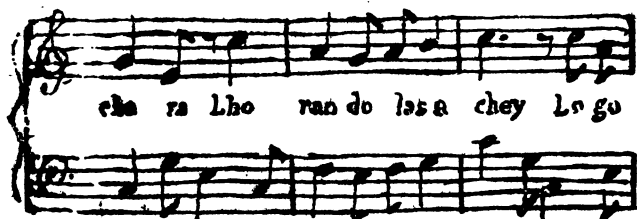
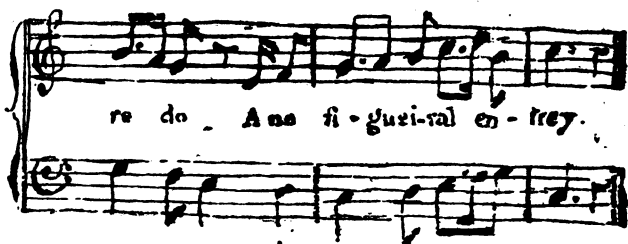
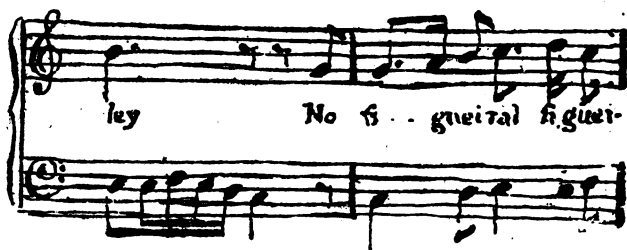
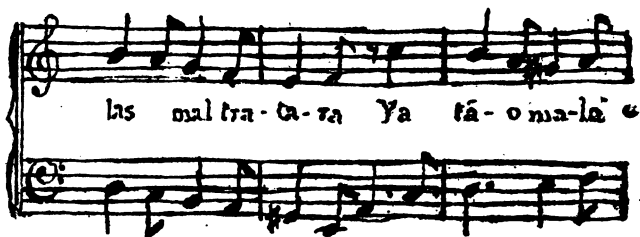
ra Lho ran do las a chey Lo go

las pes eu da ra Lo go

los pes en dey Quem

las mal tra - ta - ra Ya tá - o ma-la e

ley No fi - - gueiral fi gue-

re do Ana fi - gueiral en - trey.

Transcrevemos aqui o texto da Canção aproveitando as variantes do Dr. Ribeiro dos Santos e de Soriano, em vista da sua estructura estrophica:

No figueiral figueiredo,
a no figueiral entrei.

Seis nenas encontrara
seis nenas encontrey;
para ellas andara,
para ellas andei,
llorando las achara,
llorando las achey;
logo las pescudara,
logo las pescudey,
quem las malt atara
e a tam mala ley.

No figueiral figueiredo,
a no figueiral entrei.

Uma repricara:
— Infançom non sey;
mal ouvesse la terra
que tene o mal'rey,
s'eu las armas usara,
e a mi fee non sey,
se home a mi levava
de tan mala ley.
A Deos vos vayades,
garçom, ca non sey
se onde me fallades
mays vos fallarei.

No figueiral figueiredo,
a no figueiral entrei.

Eu la repricara:
«A mi fee non irey;
cá olhos d'essa cara
caros comprarei;

a las longas terras
en tras vós me irey;
las compridas vias
eu las andarey;
lingua de aravias
eu las fallarey;
mouros se me vissê
eu los matarey.

No figueiral figueiredo,
a no figueiral entrey.

Mouro que las guarda
cerca lo achey;
mal las meaçara
eu mal me anogey;
troncom desgalhara,
troncom desgalhei,
todolos machucara,
todolos machuquey;
las nenas furtara,
las nenas furtey,
la que a mim fallara
na alma la chantey.

No figueiral figueiredo,
a no figueiral entrey.

Pelo que se deprehende de Frei Bernardo de Brito, a Canção era mais extensa no Cancioneiro do Conde de Marialva; é natural que tivesse muito mais desenvolvimento, por isso que estava em estylo de ***estavillar***, prolongando se assim em um côro dansado, que ia repetindo o refrem. [1]

Na ***Miscellanea*** de Miguel Leitão de Andrada foi compilada a Canção do Figueiral como *«uma das*

[1] No exame da forma de *estavillar* já ficou transcripta a *Canção do Figueiral*, no t. I, pag. 227 supra. Reproduzimol-a para a intelligencia do detalhe musical.

muitas Cantilenas» sobre o thema do Tributo das Donzellas nas versões oraes portuguezas; e refrindo-se especialmente a esta, accrescenta: «A qual me lembra a mim ouvil-a *cantar muito sentida* a uma *velha de muita edade, natural do Algarve*, sendo eu muito menino». (*Misc.*, p. 27). Nos romances populares do Algarve colligiu Stacio da Veiga um que versava sobre o thema de uma Donzella libertada do mouro que a guardava; infelizmente syncretisou unindo-o ao romance da *Infantina*, dando-lhe o titulo de *Almendo*. Separámol-o expungindo os retoques a que procedeu para completar os versos octonarios:

— Que fazeis, senhora,
Em estrada montia,
Em que não ha gente,
Nem abrigo havia?
Ou aqui, senhora,
Quem vos prantaria,
Que veiu leixar-vos
Em chaparra sombria?
Eu a vossa historia
Por gosto escutaria.

«Trouveram me aqui mouros
Com a feitiçaria!
Quizera o Cavalleiro,
Mha sina quebraria,
Montara-me a cavallo,
D'aqui me levaria.

— Levara sim, levara,
Vos déra companhia;
Em a minha albergada
Tereis albergaria.

Pozeram-se a caminho
Quando a lua lumbria,
Clarão dava em rosto
Da infanta que fugia.

A meio do caminho
Perro Mouro sahia,
Era o que a vigiava,
Quem a guardaria.

—«Tem-te, oh cavalleiro,
Se a vida te agonia,
A poncella que levas
Leva a luz do meu dia.
— Só m'importa o que levo,
De ti que importaria?
— «Se a dona roubaras
Aqui te mataria.

Par'ella avança o mouro
Pensando a deteria:
Ao puchar pela infanta
Mão aos pés lhe cahia!
Queda-se pensativo,
Sem saber que faria;
Emquanto o mouro pensa,
Emquanto se doria,
Christane com la infanta
Voava, não corria. [1]

Indubitavelmente este romance algarvio pertence a e esse grupo de Cantilenas a que alludia Miguel Leitão de Andrada. Na tradição popular hespanhola este thema não chegou a receber forma *poetica*, como observa o eruditissimo Menendez Pelayo: «No existen *Romances viejos* que tengan que ver con el feudo de las cien doncellas.» [2] Os romances colligidos por D. Agustin Duran sob o n.º 617 e 618 são de elaboração litteraria, bem como os de Lorenzo de Sepulveda. A lenda apenas foi redigida em prosa

[1] *Romanceiro do Algarve*, p. 41 e 43 — Destacámos este quadro do thema da *Encantada*, só eliminando palavras de exclusiva funcção grammatical, de que o povo raro usa.

[2] *Obras de Lope de Vega*, t. VII.

pelos chronistas, como vêmos pelas seguintes formas, em que a figueira é substituda pelo symbolo tambem phalico da *mão*, ou pelo tributo feudal da *marcheta:*

As Donzellas de Simancas. — Acha-se esta lenda contada por Ambrosio de Morales e por Lobera, resumindo-a Fr. Bernardo de Brito pelo seguinte modo: «A villa de Simancas, chamada antes Gureba, cobrou este nome porque *sete Donzellas* que d'aqui haviam de ser levadas, se cortaram as mãos, para d'este modo escaparem; e como se mostrassem aos Mouros, que vinham arrecadar o tributo, dizendo: — Que não podiam ir por estarem *mancas,* — elles responderam, que: — *assi mancas* as queriam; mas o povo compadecido de tanta virtude, arremeteu tumultuariamente contra os Mouros, e mortos de mão commum, foram as Donzellas póstas em liberdade, deixando por nome á villa a resposta que deram os barbaros: — *Si mancas* as queremos, — e por armas as mãos cortadas das donzellas.» [1] Sobre as Armas de Simancas, publicou Menendez Pelayo estes versos attribuidos a Luiz Vivar:

«Por libertarse de Paganos
Las siete Donzellas francas,
Se cortaron sendas manos,
Y las tienen los Christianos
Por sus armas em Simancas.»

Na lenda portugueza de Chacim e Mosteiro de Balsemão, em que é um castellão mouro que exige o *maritagio* ou prelibação, ha uma lucta entre os sarracenos e os christãos; mas como estes são poucos, a Virgem vem socorrel-os, trazendo uma ambola de *balsamo na mão,* com que ia sarando os

---

[1] *Mon arch. lusit.*, P. II, p. 297.

vivos e dando vida aos mortos. Em reconhecimento da victoria alcançada o povo erigiu uma ermida a Nossa Senhora do *Balsamo na mão*, e ainda hoje se celebra a festividade do *Cara-Mouro*, resultando para a aldeia o nome de *Chacin* da *chacina* que alli fez dos sarracenos e para a povoação da Alfandega o titulo da *Fé.*[1] «E' tradição que n'esta villa (Alfandega da Fé) sahiram vinte e cinco homens de esporas douradas a expugnar um Mouro potentado, que tinha seu domicilio em um monte, que está á vista da villa de Chacim, fazendo-se no dito sitio insolente, confiado nos mouros que alli o defendiam, pedindo, por feudo ás villas circumvisinas umas tantas donzellas; ao que os moradores da villa e seu concelho responderam com armas; e pelejaram aquelles vinte e cinco homens com tal valor, que matando o Mouro e seus sequazes, desassombraram os logares visinhos...» A mesma lenda se repete em Castro Vicente: «Tiveram os Mouros uma fortaleza no alto do monte Carrascal, a pequena distancia para o nascente da antiga villa de Chacim, e alli residiram sugeitos a um Alcaide ou Rei mouro, e obrigavam a muitas terras circumvisinhas a que em certos tempos désse cada uma o penoso e barbaro *tributo de uma donzella*, que sendo pedido á villa de Castro Vicente, seus moradores repugnaram na entrega, e que sahindo contra os Mouros com muita gente e valor os destruiram; e porque os moradores de Alfandega se destinguiram singularmente confiando em Deus, ficou a villa d'alli em diante chamando-se Alfandega da *Fé.*»

Frei Bernardo de Brito cita mais duas lendas lo-

---

[1] J. Avelino de Almeida, *Dicc. abreviado de Chorographia de Portugal*, t. 1, p. 774.

caes: «Na Veiga de Carrião se fundou uma egreja da invocação de Nossa Senhora da Victoria, em lembrança do estranho milagre com que foram livres certas Donzellas, que os Mouros já levavam comsigo. Porque, chegando com ellas a este logar, onde andava pastando grande numero de vaccaria. se ajuntaram alguns touros, e feitos em ala, accommetteram o esquadrão dos Mouros, tão impetuosamente, que mortos e desbaratados todos os mais d'elles, ficaram as donzellas livres, e cobraram por via dos brutos a liberdade que perdiam pela fraqueza de seus proprios parentes.» N'estas lendas, em que intervem a Virgem, que estava na intensidade do culto e da idealisação poetica no seculo XIII, reflecte-se o antagonismo contra a preponderancia da Egreja de Compostella, que exigia o tributo dos *Votos de San Thiago*. O touro bravo tinha uma festa tradicional na Extremadura e na Galliza. Refere Frei Bernardo de Brito a tradição heraldica conservada nas Armas de Queiroz: «Nas Asturias de Oviedo ha um solar de fidalgos que se chamam Queiroz (e não falta quem diga serem todos uns, como os Queiroz de Portugal) que trazem por armas cinco cabeças de donzellas por outras cinco que salvaram do poder dos Mouros.» Menendez Pelayo aponta uma outra lenda das Asturias, que chegou a receber forma litteraria.

Na sua comedia famosa *Las famosas Asturianas*, Lope de Vega traz uma outra tradição popular que determinou a libertação do infame Tributo das Donzellas. Quando as Donzellas eram levadas por terras christãs para serem entregues aos Mouros, uma d'ellas poz-se núa resistindo a todas as admoestações e rogos contra tal escandalo; e ao entrar em terras mourescas vestiu-se, dizendo: Que achando-se então entre homens era da sua honestidade recatar-se. Foi esta

offensa aos christãos, que ella não considerara como homens, que determinou a revolta, que os forçara á repulsa do odioso tributo. Menendez Pelayo; commentando a comedia de Lope de Vega, transcreve a lenda do *Libro de las bienandanzas é fertunas*, escripto por Lope Garcia de Salazar por 1471, manuscripto que se guarda na Academia da Historia de Madrid. Transcrevemos apenas a falla da donzella, que se desnudara: «Como los escuderos la vieron asi vestida, maravilhando-se mucho dello preguntaronle que por qué lo fazia. Respondìóles, que ella se desnudara primeramente *quando venia en tierra que no avia omes*, é que las mugeres no deven aver verguença sino de los omes, é agora que ella se vestiera por que entravan en las tierras que avia omes, é que por eso era vestida por encobrir sus carnes dellos .. Los escuderos le dixieron que tantos omes ávia en tierra de cristianos como en la tierra de los moros y tan buenos. Respondióles, que dezian lo que les plazia, que si á la tierra de los cristianos oviesse omes que no levarian á ellas asi por esclavas á tierra de moros, á donde avian de ser corrompidas i ensuçiadas sus virginidades de las gentes ynfideles .. é por que los moros eran omes gelas fazian levar asi. — Oydo este fecho por el Rey é caballeros, segund la donzella le avia dicho é mucho platicado con todos de un acuerdo, juraron de no las dar é de morir sobre ello. E' acordaron de las yr buscar ante que no pagar áquel tributo ..» Liga-se esta lenda á victoria nos campos de Albelo, por D. Ramiro I, em que intervem já San Thiago.

No Romanceiro hespanhol apparece tratada esta lenda sómente no seculo XVI, quando se cultivava com desespero o Romance litterario e semi-litterario ou anonymo. Na *Flor de Varios*, de 1597, foi colligido o romance do *Rei Ramiro*, copiado no

Romancero generale de 1602 (Parte IX, p. 112.); versa sobre o thema da comedia famosa *Las famosas Asturianas*, mas sem a crueza da desnudação. Lorenzo de Segura, nos *Romances sacados de varias historias*, (p. 26) publicou em verso octosyllabo a lenda de *Peito Burdello* restituindo a forma de *Bardulia* ao nome geographico;

De Leon de las Asturias
Ramiro tiene el reinado;
Eses Moros de *Bardulia*
Le enviaron su mandado,
Que si paz quiere con elles
El tributo les sea dado...

No fim do seculo XVI o Romance narrativo castelhano decahiu pela sua excessiva prolixidade e subtilezas culteranistas; operara-se uma transformação fundamental, em que a narrativa heroica foi encontrar uma expressão viva nas scenas ou jornadas da *Comedia famosa*, que é a forma litteraria mais fecunda e brilhante do genio castelhano. Os Romances do Tributo das Donzellas convertem-se nas bellas comedias famosas de Lope de Vega *Las Doncellas de Simancas* e *Las famosas Asturianas*. No estudo d'este thema observa-se como a poesia popular elabora os elementos mythicos persistentes no substratum ethnico, e como vae determinar a idealisação artistica que lhe dá forma consciente nas Litteraturas.

O Abbade João. — Nos primeiros seculos da monarchia portugueza os feitos do Abbade D. João, de Monte-Mór, contra os sarracenos occuparam as tradições locaes, transmittidas em lendas religiosas escriptas. Pouco se sabe da existencia historica d'este personagem; era irmão de D. Bernardo o Diacono, filho bastardo de D. Fruela, irmão de D. Affonso o Catholico. Floresceu este prelado pelo anno de 815,

e renunciou em Theodmiro, sendo conhecido pelo nome de *Abbas Lorbanensis*. Nas estrophes que restam do poema de Affonso Giraldes sobre a Batalha de Salado, ha uma referencia á lucta do Abbade João contra o rei Almançor, que elle venceu, operando-se depois o milagre da resurreição dos christãos:

> Outros fallam de gram rasão
> De *Bistoris*, gram sabedor,
> E do *Abbade Dom João*,
> Que venceu Rei Almanzor.

O chronista Fr. Antonio Brandão, que ainda viu o poema de Affonso Giraldes, diz que elle começava pela enumeração das batalhas mais celebres: «Em o principio do qual entre outras guerras antigas se faz mançâo d'esta que o *Abbade João* teve com os mouros e com seu capitão Almançor.» [1] A forma de quadra em que estava escripto o poema, leva a inferir que o episodio do combate do Abbade João se tornaria popular. A referencia a *Bistoris* interpretamol-a pelo nome do desfiladeiro de *Betzacharah*, em que Eleazar salvou os israelitas indo matar o elephante em que vinha montado o rei Antiocho Eupator entre o sen exercito. A lenda do Abbade João conservou-se nas festas de *Tablado* na villa de Monte-Mór o Velho, e chegou a receber a forma dramatica do Auto vicentino. A referencia mais antiga que deparamos é a do grammatico Fernão de Oliveira: «E só esta nossa terra Portugal, na Hespanha, quando os Godos com uns costumes barbaros e viciosos perderam a Hespanha, teve sempre bandeira nunca sujeita a Mouros; mas muitas ve-

[1] *Monarch. lusit.* P. III, l. 10, cap. 45.

zes contr'elles victoriosa: como foi a do *Sancto Abbade dom João de Monte-Mór*, o qual confessam todos, que corria a terra dos mouros como de imigos e não como de senhores. E esta é a verdade, que em Portugal sempre houve logares e terras proprias dos christãos, por que se assi não fôra que na Extremadura não houvera logares de christãos, não se atrevera o *Abbade João*, que era homem prudente a sayr tras seus imigos por suas terras d'esses imigos por espaço de jornadas com pouca gente.» [1] Fernão de Oliveira imprimiu a sua Grammatica em 1536. Em uma Carta em Tercetos escripta por Sá de Miranda a Jorge de Monte-mór, em 1553, refere-se tambem á lenda local do *Abbade João:*

> Fue Monte-Mayor ya mentado en guerras
> Del *Santo Abbad Don Juan* (cuentase assi)
> Agora dexa atras aguas y sièrras.
>
> Quando los Moros lançavan de aqui
> (Ah, los muchos peccados de christianos)
> Quedó se el leal Monte en salvo alli.

A lenda do *Abbade João* appareceu publicada em prosa castelhana em 1562 em um hoje rarissimo opusculo in 4.° de 16 folhas innumeradas: ***Historia del Abbade Dõ Juan***, contendo dezesete capitulos: ***Comiença el lilvo del abbad don Juã señor de mõte mayor. E nel qual se escrive todo lo que ha acõtestecido con dô Garcia su criado.*** Termina com o colophão: «Fue impresso el presente libro En casa de Francisco Fernandes de Cordova impressor. Año de mil y quiñientos y sessenta e dos.» [2] Do *Itinerario*

---

1 *Grammatica de linguagem portugueza*, p. 11, ed. 1871.

2 Dá noticia d'este rarissimo opusculo o bibliophilo Fernandes Thomaz, nas *Cartas bibliographicas*, I, p. 46. Coimbra, 1876.

historial, do P.e Alonso de Ledesma, de 1687, (p. 586) extractamos a lenda, que então inspirara um Auto, a que allude D. Francisco Manuel de Mello: «não menos admiravel é o que succedeu .. em Coimbra, do reino de Portugal, em cuja fortaleza se recolheu grande parte de Cavalleiros e Capitães com suas mulheres, filhos e fazenda, para se defenderem dos Mouros, os quaes vieram contra elles com o seu rei Almançor de Cordova, com cem mil combatentes, com designio de extingnir aquella diminuta centelha que havia ficado viva, da lei santa de Christo. Tres annos resistiram os velorosos cavalleiros á immensa mourisma, que com tão prolixo cêrco os affligia, tendo por caudilho a santa Virgem, cuja imagem veneravam em uma capella, por ordem do *Abbade* de San Bento, chamado *João*, que era como seu capitão que os commandava; o qual vendo-os consumidos, sem armas e sem vitualhas, e que se não era milagroso era impossivel defender mais a fortaleza, juntou as cabeças e representando-lhes o perigo em que seus filhos e mulheres haviam de cahir em poder dos infieis, e muitos por sua fraqueza deixariam a fé de Christo, que seria acertado matal-os, e ao pouco gado que restava, e sair aos Mouros e vender as vidas a preço d'elles. Todos abraçaram este conselho e apunhalaram suas mulheres e filhos; pegaram fogo ás fazendas e gados, e sahiram denodados contra os Mouros, nos quaes fizeram tantos estragos, que mataram noventa mil, e colheram grandes despojos. Voltaram victoriosos ao castello, ainda que pesarosos pela morte das mulheres e dos filhos; porém, consolou-os Deus, porque chegando á porta, sahiram a recebel-os, cantando em procissão, resuscitados pela Santa Virgem, cujo collo, e assim no de todos estava o signal colorido da ferida, para memoria do milagre; pelo que, e

pela victoria, prostrados ante sua imagem, derramando doces lagrimas de goso e alegria, renderam as devidas graças, como á auctora de tamanha maravilha.» A lenda clerical tem o caracter de insensibilidade do fanatismo religioso; a preoccupação do milagre afasta a idealisação poetica.

No seculo XVII, o nosso polygrapho D. Franci co Manuel de Mello, na *Feira de Anexins*, (p. 61) revela a existencia de um Auto popular sobre o thema tradicional do Abbade João: «Oh, senhor! Leu alguma vez o *Auto de Elrei Almançor da Barberia?* — Porquê? — Porque não sei que almas christãs haverá que aturem a sua arenga; em começando, agonia-se-me a alma.» Nas festas annuaes de Monte-Mór, em dez de agosto, representava se um Auto popular, por ventura este a que allude D. Franscisco Manuel de Mello, que parece ter sido retocado no seculo XVIII por Francisco de Pina e de Mello, como constava a João Pedro Ribeiro (*Dissert. chron.*, T. IV, P. II, p. 28.) Quasi no fim do reinado de D. João V foi decretada a *Instituição das Festas do Abbade João*, em um pittoresco documento, [1] em que

[1] Dom João, por graça de Deus rei de Portugal e dos Algarves d'aquém e d'além mar em Africa, Senhor da Guiné, etc. Faço saber a vós Juiz de Fóra, Vereadores e Procurador da Comarca da villa de Monte-Mór o Velho, que se viu a vossa conta em que me representastes, que *os moradores d'essa villa celebravam todos os annos* o portentoso milagre que obrara com os seus maiores a sanctissima mãe de Daus, com titulo da Victoria: pois sendo degolados pela direcção do *Abbade João*, tio de el rei Ramiro, todos os velhos, mulheres e meninos, por não cahirem nas mãos dos Mouros, que tinham cercado o Castello d'essa mesma villa, antes dos catholicos que defendiam o castello sahirem a pelejar com os barbaros, alcançando d'estes um maravilhoso triumpho, acharam depois da batalha resuscitadas todas as pessoas que tinham degolado; conhecendo-se na garganta o signal das feridas, que se continuaram muito tempo em algumas familias d'essa villa, e de

se relata a tradição local. No archivo da Camara municipal de Monte-Mór guarda-se o manuscripto intitulado *Historia Maulianense, chronologica, epithomatica*, etc. escripta pelo Capitão mór da terra Antonio Corrêa da Fonseca e Andrada, por 1715, e na qual se trata da lenda do *Abbade João*. O bibliophilo Annibal Fernandes Thomaz confrontando o texto manuscripto com o do folheto impresso em 1562 com o titulo de *Historia del Abbade Dõ Juan*, con-

---

todo o referido houvera sempre tradição immemorial continuada successivamente de paes a filhos; por cujo motivo não só se repetia a 10 de Agosto a memoria d'estes prodigios; porém esta soberana Virgem era a protectora a quem essa meama villa recorria em todas as suas necessidades, nas quaes tinha mostrado muitas vezes o poder e a piedade do seu soberano patrocinio, e que estas patentes e sagradas circumstancias persuadiram muitas pessoas d'esta villa a que tomassem por padroeira d'ella a Senhora da Victoria, e assim o requereram a essa Camara, e que esta a festejasse com esse titulo e fizesse numerar esta festa entre as suas; por cuja rasão vos resolvereis a convocar toda a nobreza e povo, que todos uniformemente proclamaram que fosse a mesma Senhora da Victoria sua padroeira, de que se figura o termo que remetteis; e para que este tivesse toda a v lidade precisa, esperaveis que eu fosse servido mandal o observar. E visto o que me referistes, e o que constou por informações do Provedor da Camara de Coimbra e resposta do Procurador da minha coroa, a quem se deu a vista e não teve duvida: Hei por bem e vos mando que observeis o termo da acclamação que fizestes c m a nobreza e povo d'essa villa, para que a Virgem nossa senhora com o titulo da Victoria seja padroeira d'ella; e que numereis a sua festa entre as mais d'essa comarca, para ficar perpetua a memoria d'este prodigio. Cumpri o assim; e esta Provisão fareis registar nos livros da Camara, para a todo o tempo constar que eu ass m a houve por bem. — El Rei nosso senhor o mandou pelos Doutores Manuel Gomes de Carvalho e Fernando Pires Mourão, ambos de seu conselho e seus Desembargadores do Paço. — Manuel Ferreira Serrão a fez em Lisboa a 20 de Dezembro de 1746 annos. — José Galvão de Castello Branco, a fez escrever, Fernando Pires Mourão. — Manuel Gomes de Carvalho. — Por despacho de Desembargo do Paço, de 19 de Dezembro de 1746.»

cluiu, que é traducção litteral do mesmo impresso inclusivè as epigraphes dos capitulos, á excepção porém do 7.º do livro 2,º em que elle, com a maior ingenuidade se esforça por demonstrar que D. Garcia, creado do Abbade, que este encontrou abandonado, e que depois se tornou mouro, não era nem podia ser natural de Monte Mór ..» [1] As festas do *Abbade João* continuaram-se por todo o seculo XVIII e metade do seculo XIX, caindo no esquecimento n'esta corrente de desnacionalisação qne se tornou mais intensa desde 1851. A forma dramatica das festas com o seu *Bafordo*, *Tablado* e *Auto* declamado, ajuda-nos a reconstruir esse elemento poetico popular a que primeiro dera forma no seculo XIV o trovista Affonso Giraldes. Nas ephmerides provincianas encontram se por vezes informações sobre estas persistencias tradicionaes. [2]

---

[1] *Cartas bibliographicas*, vol. I, p. 50.

[2] «*As festas do Abbade Loão*. — Da Villa de Monte-mór o Velho nos escrevem em data de hontem, segunda feira, 10 do corrente (agosto de 1863) o seguinte:

«Começo por lhe noticiar que principiaram no dia 9 as *festas do Abbade João* n'esta villa. A concorrencia do povo era extraordinaria; podemos asseverar que no domingo achavam se n'esta terra perto de 5000 pessoas dos diversos logares circumvisinhos. Coimbra e Figueira foram as terras que maior contigente deram para aquelle numero»

«Segundo o testemunho das pessoas da terra, nunca a festividade da Senhora da Victoria, ou como vulgarmente se chama — *festas do Abbaae João*, foi tão concorrida.»

«Desde 1852 que estas festas não tornaram a ser celebradas...»

«No domingo, seriam, pouco mais ou menos 5 horas da tarde, entrou na praça um grande numero de individuos vestidos de mouro (ainda que não rigorosamente) que se dirigiam a escalar as muralhas de um castello que se achava erecto ao fundo da praça, onde se encontravam individuos que representavam os christãos commandados pelo Abbade João»

«Devemos confessar que as manobras eram bem executadas, ainda que com algum acanhamento...» *(Conimbricense* de 1863, n.º 995.)

2.º SANTORAES: *Santo Antonio.* — Sob dois aspectos se apresenta á consideração o estudo sobre Santo Antonio, o da *ethnologia* e o da *historia;* correspondem-lhe a corrente da sympathia e das lendas populares conservadas nos costumes, e as relações agiologicas referidas nos chronistas monachaes, que se apropriaram dos elementos da tradição poetica e os assimilaram nas formas cultuaes. E' d'esta confusão das duas correntes que tem resultado a persistencia da devoção de Santo Antonio e a exploração religiosa da credulidade popular; e n'este syncretismo calculado, foi desapparecendo a face historica do santo, e até o titulo principal da sua gloria, a fama do sabio doutor que brilhou nas cathedras das Universidades do seculo XIII. Cada vez mais o seu vulto se foi identificando com os vestigios de cultos primitivos que ainda se conservam nas superstições populares, tornando-se os actos da sua devoção francas superstições toleradas pela Egreja. Importa separar estas duas correntes *ethnologica* e *historica.*

A popularidade de Santo Antonio é commum á Italia, Hespanha e Portugal; sem que elle tivesse exercido uma acção social que o conservasse na memoria dos povos, esta generalidade da sua adoração no occidente da Europa é já um indicio de que um grande numero de tradições da primitiva unidade ethnica occidental, que já tinham decahido nas formas de superstições, foram assimiladas no typo lendario de Santo Antonio, conforme a Egreja sempre fez, quando não podia extirpar as manifestações dos cultos polytheicos greco-romanos, liguro-celtas e germano-slavos que sobreviviam na Europa.

Na Italia, segundo vêmos na obra de Pitré, *Spetaccoli e Feste,* celebra-se entre o povo desde 1 a 13 de junho a trezena (*tridicina*) de Santo Antonio, pedindo-lhe a sua protecção para as cearas, como outr'ora á deusa

Ceres, e a sua intervenção para effectuarem-se casamentos, como se fazia ao deus Pilumno. Era n'esta mesma epoca do anno, que na Sicilia, conforme escreve o agronomo Inzenga, se enfeitava Ceres com flores, e se percorriam as ruas voltando do campo com *espigas* como signal do triumpho sobre as forças malevolas, e o annuncio precursor de uma colheita abundante. A *festa da espiga* tambem existe em Portugal, como resto d'este systema cultual decahido, mas na Italia encorporou-se nas devoções a Santo Antonio.

Commum á Italia, Hespanha e Portugal é essa outra superstição popular sobre o poder de Santo Antonio descobrir ou fazer as cousas perdidas apparecerem. A Egreja consagrou-lhe este poder na sequencia *Si quaeris miracula*, por ser o mais persistente na credulidade do povo, mesmo antes de Santo Antonio, como vêmos, attribuido a S. Filicicchin, a S. Pasqual e a Santo Espiridião. Em Hespanha é tambem este um dos attributos que fazem querido e veneradc Santo Antonio, e como na Italia egualmente protector dos amores e dos casamentos. Assim, repete-se nos cantos populares de Andalusia:

Santo Antonio portugues,
Devoto de lo perdido,
Mi amante se perdió anoche,
Buscadmélo santo mio.

Oh meu qu'rido Santo Antonio,
Acompanhae os perdidos,
Acompanhae o meu amor
Quando vem fallar commigo.

Vê-se, portanto, que tambem em Hespanha (e no sentido de tradição ethnica referimo-nos a toda a peninsula iberica) existia a crença de uma divindade primitiva, que tinha o poder de fazer apparecer as cousas perdidas. Uma inscripção de Villa Viçosa á

divindade Ataecina, analoga a esta outra occidental *Athene*, era invocada pelos Lusitanos para descobrir os objectos roubados. Esta superstição popular, que ainda no seculo XVII a Inquisição perseguia, era uma persistencia do antigo culto dos povos ibericos; facil foi á Egreja applicar o seu velho processo de adaptação dos mythos e crenças, transferindo para *Antonio* o santo, os poderes das divindades *Athene* e Ataecina (na Italia o povo chama-lhe sempre *Antonino*).

No processo da Inquisição contra uma pobre mulher Anna Martins, em 1694, vem citada a superstição que ella fazia, resando a Santo Antonio uma oração para *achar as coisas perdidas*, empregando além das palavras a *sorte da peneira*, tal como se usa tambem em Italia e em Hespanha. Do estudo comparativo se conclue que o milagre do santo é a repetição de uma superstição popular, e que esta é a persistencia ethnica de uma religião primitiva, que foi substituida, ficando certas praticas cultuaes nos costumes do povo. Feita esta dissecção, póde-se determinar qual foi o caracter d'essa religião primitiva. Já pelas referencias á festa da *espiga*, e á trezena de Santo Antonio, vê-se que essas manifestações dos costumes do povo pertenciam a uma religião chthoniana; confirma-o com uma clareza os poderes tambem attribuidos ao Santo para tornar venturosos os amores e tornar realisavel o casamento entre os namorados. Como explicar plausivelmente o caracter galhofeiro, desenvolto, em que o Santo influe nos casamentos, e as cantigas lubricas e quasi obscenas com que o povo invoca esse typo ascetico do primitivo claustro franciscano, digno cooperador de Francisco de Assis na idealisação da pobreza e da humildade? O absurdo tem tambem a sua rasão de ser; os cultos chthonianos, sempre orgiasticos, como persistiram entre os povos da Europa,

a Egreja sanctificou algumas d'essas praticas inextinguiveis transportando-as para as suas lendas piedosas. Dá-se com Santo Antonio esta appropriação dos vestigios dos cultos phallicos de uma extincta religião chthoniana, como pela primeira vez notou Teixeira Bastos: «O caracter mais interessante do Santo, segundo a voz do povo... consiste nas suas relações evidentes com os vestigios de antigos cultos phallicos, como succede tambem com as tradições de S. João e S Gonçalo. Santo Antonio quebra as bilhas ás raparigas, e depois de as ralar muito, concerta-as. Esta versão do Algarve pouco differe da que corre em Lisboa. Elle é o advogado dos casamentos das raparigas, e quando se não digna protegel-as, mettem-n'o n'um poço ou partem-n'o em pedaços. (Lisboa). Vê-se o mesmo costume no Algarve: As raparigas quando querem casar enforcam Santo Antonio, deitam-no ao poço de cabeça para baixo, depois tiram-lhe o menino, e não o tiram do molho sem que elle tenha feito o milagre. Tem o mesmo caracter orgiastico estas cantigas populares:

«Santo Antonio é brejeiro
E alguma coisa mais;
Faz chorar as raparigas
E andarem sempre aos ais.

Santo Antonio é santo
Pancadas deve levar,
Por não fazer o milagre
P'r'ás raparigas casar» Etc.

De todos os aspectos d'esta superstição popular, sae a reconstrucção phallagogica da religião chthoniana prehistorica, em que os poderes da divindade *Anaitis* são transferidos para Santo Antonio. *Brejeiro* é o epitheto referente ao brejo, ou terra baixa e lodacenta, onde era o templo da divindade phal-

lica; uma das fórmas cultuaes era levar á agua ou aos lôdos do charco a imagem da deusa, superstição que se acha prohibida nas Constituições episcopaes, condemnando o revolver penedos e o levar imagens de santos e de Nossa Senhora á agua. As pancadas a que se referem as cantigas, são allusivas ao rito do *fascinus*, ou *hasta pura*, com que se fazia a flagellação aos crentes do culto hetairista da Mãe divina, *Anath*, *Anaîtis* ou *Anata*. Com certeza, no seu intuito ascetico procurou Santo Antonio converter em penitencia christã a flagellação usada nas superstições populares, como vêmos no processo de Luiz de la Peña, e do emprego das varas de zimbro, (d'onde *Zimbrar*) Viterbo, no *Elucidario*, falla da penitencia da flagellação e da sua confusão com as praticas sensuaes, e diz de Santo Antonio: «Foi este thaumaturgo portuguez o auctor d'este sanguinolento espectaculo, que executado com as devidas circumstancias, foi sempre de grande edificação. Não negarei, comtudo, que a vaidade louca de alguns, profanando o mais sagrado, fez *passar este costume de santo a escandaloso*, comprando a sua perdição com o preço do seu vertido sangue, feitos verdadeiramente martyres do demonio. Porém a temeridade desasisada dos menos não deve prejudicar a boa intenção dos mais, que compugidos de suas culpas, lavavam a fealdade das suas manchas com o sangue mesmo das suas vêias.» Foi no Occidente que revivesceu esta pratica cultual da flagellação orgiastica, que entrou nas praticas penitenciaes da Egreja por 1056, tendendo sempre para a aberração superstíciosa. A tentativa de Santo Antonio, regularisando as praticas dos Disciplinantes publicos, foi impotente diante da credulidade popular, que favoreecu os *Flagellantes* do seculo XIII, os quaes «*se excitavam ás acções mais torpes* e abominaveis com a preven-

ção de açoites, preparando-se com a penitencia para a execução da culpa.» (*Elucid.*, vb.º FLAGELLANTE.)

N'esta corrente de sobrevivencia orgiastica foi envolvido o ingenuo asceta franciscano, e elle mesmo identificado pelos attributos de casamenteiro com a divindade hetairista da religião chthoniana! Foi uso até quasi ao presente entregar petições escriptas a Santo Antonio, na sua egreja junto á sé; Ribeiro Guimarães, no *Summario de varia historia* (I, 20) cita algumas, que revelam a persistencia do caracter phallico no santo:

«Uma requerente pede ao santo que lhe dê uma boa sorte, livre de affliçōes, e que *lhe arranje um marido que tenha fortuna*, e que a estime... Outra... que empregue o seu valimento afim de que sua irmã Anna regresse a casa, para a companhia de sua mãe e irmã, *affastando-se de um homem que a traz perdida.*» Nos apodos infantis, accentuam-se por uma forma inconsciente outros caracteres phallicos de Santo Antonio, como:

> Santo Antonio *laparoso*,
> Come *figos*, é guloso.

O epitheto *laparoso* é allusivo á lapa ou pedra phallica arrastada á agua, segundo o rito da religião chthoniana; o *figo*, nas superstições populares, colhido na noite de San João, serve para nos revelar que alguem nos quer mal, e liga-se á superstição dos demonios sensuaes chamados *Ficarios*, nome attribuido á excrescencia cornea ou *ficus* dos Satyros na fronte. Uma cantiga das festas de San João, tambem se refere á flagellação cultual:

— «Na noite de San João — Muita *pancada* apanhei.» Um certo numero de particularidades communs aos fastos de Santo Antonio e San João, provam

uma identica proveniencia, de um mesmo culto hetairista, cujas persistencias foram mascaradas sob santificações pela Egreja:

Santo Antonio de Lisboa
A' porta do seu convento,
Está á mesa do auditorio
Tratando o meu casamento.

Santo Antonio do Convento
Não tem velas no altar;
Heide-me casar este anno,
Heide-lh'as mandar prantar.

Santo Antonio me acenou
De cima do seu altar;
Olha o maroto do Santo,
Que tambem quer namorar!

Santo Antonio com ser santo
Foi sempre um grande gaiato,
Foi á fonte com tres moças,
Recolheu, trazia quatro.

No altar de Santo Antonio
Está um vaso de açucenas,
Onde vão as moças todas
A chorar as suas penas.

Santo Antonio é moço,
Santo Antonio é frade,
Para casar as moças
Tem habilidade.

E' tambem absurdo o aspecto *militar*, que nas lendas tem Santo Antonio, sendo elle um debil asceta, que morreu prematuramente nas praticas da humildade. Nos milagres attribuidos na Italia a Santo Antonio, conta-se que estando Padua opprimida sob a tyrannia de Ezzelino, elle apparecera a um frade que lamentava a desgraça da patria, annunciando-lhe que no oitavo dia da sua festa Padua seria livre do

tyranno. D'ahi a offerta de uma estatua a Santo Antonio, e as festas com dansas, cavalhadas e jogos marciaes. Nas festas de Santo Antonio em Cabo Verde (S. Thiago) ha tambem este aspecto de parada triumphal, com um sequito de escravos manietados seguindo o carro de uma rainha. No tempo de Affonso VI, foi Santo Antonio alistado como praça do exercito, seguindo todos os póstos. Escreve Ribeiro Guimarães, no *Summario:* «Ninguem por certo se lembraria de fazer de um santo de indole tão mansa, um soldado brigão, prompto a dar cutiladas como qualquer espadachim. Santo Antonio, o amigo das donzellas e dos rapazes, feito um batalhador com faces tostadas de polvora, com as mãos calosas da durindana, com o habito tinto de sangue! Só um rei como Affonso VI, teria a lembrança de alistar Santo Antonio fazendo-o soldado dos seus reaes exercitos.» Não era isto mais do que o poder da superstição, que se renovara em Santo Antonio, como se renovava em S. Jorge no tempo de D. João I, e em San Thiago na epoca da expulsão dos arabes da peninsula:

Santo Antonio de Lisboa
Espelho de Portugal,
Ajudae-me a vencer
Esta batalha real.

Santo Antonio de Lisboa
Não quer que lhe chamem santo,
Quer que lhe chamem Antonio
General, marchal de campo.

A *disciplina de sangue*, que se ligava ás fórmas *hastatas* das divindades chthonianas, as *hastae Martiae*, explicam este caracter militar de Santo Antonio, que parecia contradictorio com o typo historicamente conhecido. A crença no *phantasma das batalhas*, já ci-

tada em Herodoto e Pausanias, continuou se em San Thiago e San Milan, em Carlos Magno e em Barba Roxa; tambem por sua vez se encarnou no typo popular de Santo Antonio. A figura do *menino*, acompanhando sempre a iconographia do Santo, é o emblema das Deusas-Mães da religião hetairista, que se converte nos anjos que cercam a Virgem. As superstições populares não são hoje condemnadas, mas sim estudadas com interesse como um documento ethnographico; por esta ordem de factos se recompõem instituições que pertencem a um sub-solo social, anterior a todos os documentos historicos. A lei da conservação que se observa nos phenomenos physicos e organicos, tambem subsiste nas tradições e nos costumes, transformando-se, syncretisando-se, decahindo de vigor, mas sempre persistindo já em sobrevivencias, já em recorrencias. Crenças que foram elementos de religiões, em frente de outras mais elevadas decahiram em superstições populares e em praticas inconscientes e imitativas nos jogos infantis. O typo lendario de Santo Antonio caiu naturalmente entre os divertimentos dos rapazes. Nas suas Notas ethnographicas descreve Teixeira Bastos este ultimo aspecto do culto de Santo Antonio: «Raras, rarissimas são as crianças que, até aos dez ou doze annos, não o festejam annualmente nos seus brinquedos infantis, imitando os actos do culto catholico. Sobre uma meza ou uma cadeira, coberta com toalha de rendas e fólhos ou com chita de ramagens, armam de ordinario um throno, collocando em cima um boneco de barro, que representa o Santo com o menino Jesus sobre um livro, e nos degráos maior ou menor numero de castiçaes, cruz, calix, custodia e outros objectos usuaes do templo, todos de chumbo; accendem velas de cêra e adornam o supposto altar de flores e folhagens. Na vespera e noite de 13 de junho, dia consagrado a este Santo,

ha fogueiras em muitos quintaes e queima-se enorme quantidade de fogo de artificio; durante todo o dia lançam-se bombas em honra do thaumaturgo. As crianças das familias pobres armam o throno á porta da rua, e desde os primeiros domingos de maio até ao dia da festa assaltam os transeuntes com bandejas ou pires, pedindo esmola para a cêra do Santo.

«O maravilhoso e a desenvoltura seduzem as imaginações infantis; assim se explica a sympathia que os rapazes dedicam ao Santo Antonio.» Muitos outros divertimentos dos rapazes são restos imitativos de praticas cultuaes. A sympathia pelo Santo nos povos occidentaes não é mais do que a vitalidade dos costumes e tradições primitivas de uma phase social hetairista e de uma forma cultural chthoniana. Tal é o residuo que fica do exame do typo lendario bem entregue ás festas do automatismo popular.

Tentou-se tirar o typo lendario das suas incrustações ethnicas, fazendo de Santo Antonio o vulto para a consagração social de um centenario, sem consideral-o sob o seu aspecto *historico*. Não se pensou sequer n'isto, nem tampouco se comprehendeu tal necessidade. Não exerceu uma acção impulsiva na sociedade, para que esta o incorporasse na sua immortalidade; é por isso que a figura brilhante do doutor das Universidades do seculo XIII, que manteve o estandarte da philosophia e theologia aristotelica e averroista, desappareceu debaixo da efflorescencia poetica das tradições populares. O centenario de Santo Antonio, sem o relêvo dado ao aspecto historico, ficou uma adaptação dos antigos elementos ethnicos ás condições profanas das glorificações modernas. Renovou-se a repetição de um velho processo, que não tende a elevar a consciencia social, podendo-se applicar a este espectulo perante o povo o celebre hemistychio: *fallit tua pietas incautum.*

A Rainha santa. — Nas vidas dos santos syncretisaram-se muitos elementos poeticos tradicionaes, encontrando-se por vezes o *clericus* com o troveiro na elaboração das mesmas lendas; a Gesta de *Aiol* deriva da lenda de Santo Agiulpho, cuja relação se encontra nas Acta Sanctorum; a lenda de Saint Guillaume de Gellone desenvolve-se em dezouto Gestas celebrando as façanhas de *Guillaume au court nez*, e a Gesta de *Miles et Amiles* provém de uma lenda agiographica. Na vida de Santa Isabel, mulher do rei D. Diniz, encontram-se milagres que são themas de Contos medievaes e com paradigmas na tradição do Oriente; tal é o do Pagem em quem a rainha tinha muita confiança, e que o rei para desfazer-se d'elle mandou com um recado a um forno de cal, aonde ao fazer determinada pergunta seria immediatamente arremessado ao brasido. Dá-se a circumstancia de demorar-se o pagem no caminho a ouvir missa, e, julgando o rei já cumprida a mortal missão, mandou para verificar-se um outro pagem, aquelle que o intrigara com o rei. Foi esse o que soffreu a terrivel sentença. Este thema já tinha sido tratado pelo rei Affonso o Sabio, avô de D. Diniz de Portugal, na Cantiga LXXVIII das *Cantigas de Santa Maria:* «Como Santa Maria guardou un privado do Conde de Tolosa que non fosse queimado no forno, por que oya sa missa cada dia.» São dezasete quadras em alexandrinos em que se descreve o quadro do milagre da Virgem, que na tradição oriental é o conto do favorito Ahmed, das narrativas dos *Sete Vizirs.* Nos *Fabliaux* publicados por Legrand Aussy, apparece este conto com o titulo *D'un Roi qui voulut bruler le fils de son Sénéchal.* Loiseleur des Longchamps determina o seu paradigma no cap. XCVIII das *Gesta Romanorum*, nas *Cento Novelle antiche*, n.º LXVIII, na collecção de Giraldi Cynthio, n.º

vi da outava dezena e ainda em outras collecções novellescas. [1] Este conto está hoje universalisado pela ballada de Schiller, *Fridolin*, [2] encontrando-se tambem nas tradições da Alsacia.

Na lenda da rainha Santa Isabel de Portugal entraram situações referidas na vida da rainha Santa Isabel de Hungria, morta quarenta annos antes. E' natural que a *Rainha Santa* imitasse os actos de caridade d'esse celebrado typo de piedade; assim lhe foram attribuidos os mesmos milagres. E' de Isabel de Hungria, que se conta a *conversão das esmolas em rosas*, ao mostrar o que levava no regaço para os pobres, quando o marido a encontrou. Montalambert, na *Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie*, diz que este milagre, tambem attribuido a Santa Rosa de Viterbo, é narrado no antigo manuscripto franciscano como tendo sido feito pela rainha de Hungria quando estava ainda em casa de seu pae em Presburgo. Transcrevemos aqui o milagre da tradição popular portugueza alemtejana, de que ha differentes versões:

Rainha Santa Isabel,
Mulher d'el rei Dom Diniz,
Muitas esmolas que dava
A ninguem as entregava,
Pelas suas mãos as dava.
Um dia aconteceu, indo
C'o seu regaço occupado
Com El Rei se ha encontrado:

— O que levaes, Senhora
Ahi no vosso regaço?
«Levo cravos e rosas
Para vosso desenfado.
— Cravos? cravos em janeiro,
São maravilha achados.

---

1 *Essai sus los Fables indiennes*, p. 132.

2 *Fridolin ou le Page du Rei de Portugal;* Legende de Schiller traduite por M.me Elise Volart, et restitué à la verité historique, avec huit dessins de Retzsch. Bruxelles. 1836. 1 vol. in 8.° max.

A santa se humilhou,
Seu regaço lhe mostrou,
Uma capella de rosas,
Outra de cravos achou.

(Versão de Extremoz:)

Peço graça com favor
Do divino Manuel,
Para que haja de resar
Da rainha Santa Isabel.
Em Saragoça nascida,
Segundo a oração diz,
Foi rainha mui querida,
Mulher d'el rei Dom Diniz.
Aos pobres socorria
Com entranhas do coração:
Pois de ninguem se fiava,
Sua esmola appresentava
Com a sua propria mão.

Vindo a Santa um dia
Com seu regaço occupado,
Pelo thesouro que havia,
Com el rei se encontrou.

— Que levaes ahi, senhora?
«Levo cravos e mais rosas
Para mais nossa alegria:
— Bem sei que levaes dinheiro,
Segundo sois costumada.
Antes que, muito me cheira
Que as rosas em janeiro
E' de maravilha achal-as.

A senhora humildosa,
Seu regaço lhe mostrou;
Cravos e rosas achou,
Um cheiro que admirava!
— Oh, rainha excellente!
Meu thesouro podeis dar,
Minha corôa empenhar
Por que em tudo estou contente.[1]

---

1 Colligido por A. Thomaz Pires, na *A Tradição*, vol. IV, n.º 5

A grande deturpação dos versos, que como resados não tinham o apoio do rythmo do canto ou da dança, denota a sua antiguidade. Ha uma outra lenda da *Rainha Santa* em que o pobre leproso que ella mette no seu leito para cural-o, é um thema que tambem se encontra no Lavrador da arada, que leva no carro o pobresinho e ao dar-lhe hospitalidade elle se transfigura em Jesus. Eis esta lenda da Rainha Santa, na versão de Campo Maior:

Um dia lhe aconteceu
Ir ó seu palacio pedir
Um pobresinho leproso
Com cinco chagas abertas:

— Dizei me, ó meu irmão,
Se vosso mal não tem cura?
«O meu mal cura não tem,
Nem será remediado;
Eu vos peço, Senhora,
Que por vossas santas mãos
Meu corpo seja lavado.

A Santa, que isto ouvia,
Ao seu quarto o levou,
N'uma bacia de prata
Seu santo corpo lavou.
Com uma toalha bem fina
Na cama onde el rei dormia
Seu santo corpo deitou.
Um cavalleiro que isto viu
Foi mui triste e fatigado:

— Saiba Vossa Magestade,
Saiba vossa Senhoria,
A Rainha, minha senhora,
Pela clemencia que usou,
Um pobresinho leproso
Na vossa cama deitou!

El Rei, que isto ouviu,
Os seus olhos poz no céo,
Os seus joelhos na terra,
El Rei as corrediças correu.
Um Senhor cruxificado achou.

— «Agora vos digo, senhora
Minha corôa podeis dar,
O meu thezouro empenhar,
Para dar aos peregrinos
Que eu contente hei-de ficar.
Em Saragoça nascida,
Em Extremoz fallecida,
Nas freiras de Santa Clara
(Ahi está) enterrada.

O thema do leproso que se transfigura em Jesus, apparece na lenda dos Santos da Bretanha, contada por Lobineau (liv. 2, p. 180); San Judicael encontra um leproso de quem a multidão foge, elle trata-o, e o miseravel era Jesus. Tambem Christovam Allori pintou um quadro de San Julião o Hospitalario, representando uma situação egual, contada na *Legenda Aurea* de Voragine. No *Essai sur les Legendes pieuses du Moyen-Age*, Alfred Maury traz muitos contos de pobres soccorridos, que se desvendam como Christo, exemplificando a acção moral do Evangelho de San Matheus: *Qui recipit me me recipit, recipit eum qui me misit.* (Math., x, 40.) Transcrevemos aqui a lenda poetica açoriana, para aproximal-a da franceza:

Vindo um lavrador da arada
Encontrou um pobresinho;
O pobresinho lhe disse
— Leva-me no teu carrinho.

O lavrador se desceu
E subiu o pobresinho,
Levou-o para a sua casa
P'ra melhor sala que tinha.
Mandou-lhe fazer a ceia
De capão e de gallinha.
Mandou-lhe fazer a cama,
Oh, que rica cama tinha;
Por cima lençoes de renda,
Por baixo cambraia fina.

La pela noite adiante
O pobresinho gemia;
Levantou se o lavrador
A vêr o que o pobre tinha,
Achou-o cruxificado
N'uma cruz de prata fina!

«Se eu soubera, oh meu Jesus,
Que em minha casa vos tinha,
Vos teria outros preparos
Que a minha casa precisa.
— Cala-te, oh lavrador,
Deixa-te d'essa porfia,
Lá no reino de Deus Padre
Uma cadeira te tinha,
P'ra teu pae, pr'a tua mãe,
P'ra toda a tua familia.
A'manhã por estas horas
Cá te mandarei buscar:
Sete anjos e nove archanjos
Te virão acompanhar
(*Cant. do Archip. açor.*, n.º 75.)

Jacob Grimm na Mythologia allemã (p. 688) colligiu uma tradição de um carreiro que leva Jesus no seu carro, e é-lhe promettido o reino do céo. Champfleury, nas *Chansons populairee des Provinces de France*, (p. 5) colligiu uma ballada com este mesmo thema de Jesus mendigo:

Jesus s'habille en pauvre;
— Faites-moi la charité;
Des miettes do votre table
Je ferai bien mon diner.
«Les miettes de notre table
Les chiens les mangeront bien;
Ils nous rapportent des lièvres,
Et toi ne rapportes rien.

— Madame, qu'et's en fenêtre,
Faites-moi la eharité.
«Ah, montez, montez, bon pauvre,
Un bon souper trouverez.

Après qu'ils eurent soupé,
Il demande à se coucher.
«Ah, montez, montez, bon pauvre,
Un bon lit frais trouverez.

Comme ils montaient les degrés
Trois beaux anges les éclairaient:
— Ah, ne craignez rien, madame,
C'est la lune qui parait.
Dans trois jours vous mourerez,
En paradis vous irez,
Et votre mari, madame,
En enfer ira brûler.

Da mesma epoca da *Rainha Santa* data a vulgarisação da lenda de *Santa Iria;* desejou a rainha vêr a sepultura da martyr, e segundo a doação de Berengaria ao Mosteiro de Almoster, de 12 de janeiro de 1325, operou-se então o milagre da separação das aguas do Tejo para a rainha ir a pé enchuto até aonde estava o tumulo.[1] *Santa Iria*, tambem cantada na tradição poetica da Galliza, é a santa irmã do pontifice San Damaso, natural de Guimarães;[2] assim se applica a simultaneidade entre os dois paizes. Transcrevemos aqui a versão de Elvas:

Estando eu cosendo
Na minha almofada
Com agulha de ouro,
E dedal de prata,
Veiu o Cavalleiro
E pediu pousada;
Eu lhe respondi
Que não governava,
Se meu pae lh'a desse
Estava bem dada.
Deu-lh'a minha mãe,
A casa roubada!

---

[1] Fr. Francisco Brandão, *Monarch. lusitana* P. VI, liv. 19, cap. 44.
[2] Zeferino Brandão, *Memorias de Santarem*, p. 628.

Era meia noite,
Elle que passeava;
De trez que nos eramos
Só a mim levava.
A minha almofada
No cavallo a prantava.
Por essas charnecas
Ell' me procurava:
—La na minha terra
Como me chamava?
«Em cas' de meu pae
Iria a fidalga;
Por estas charnecas
Ai de mim coitada.
—Por essas rasões
Morres degolada.

Puxava do alfange
E alli a matava;
Coberta de rosas
Alli a deixava.
Ao fim de nove annos
Elle alli passava.

— Linda pastorinha,
Que guardaes o gado,
Que ermida é aquella
Que está no silvado?
E' Santa Iria,
Bemaventurada.
— «E' Santa Iria
Morreu degolada.
— Oh, Santa Iria,
Meu amor primeiro,
Queiras perdoar-me,
Serei teu romeiro.

«Eu não te perdo o,
Cruel carniceiro,
Que me degolaste
Que nem um carneiro.
— Oh, Santa Iria,
Meu amor primeiro.
Se me perdoares
Serei teu romeiro.

«Se quereis te perdôe,
C'uma *disciplina*
Com tres nós no cabo,
Um anno e dia
Serás *disciplinado;*
Finda a penitencia
Serás perdoado.[1]

A fórma do verso *quinario*, que tambem é usada na versão gallega, determina a epoca em que esta lenda ou romance sacro entrou na tradição; a referencia aos *Disciplinantes*, do seculo XIII, prática ascetica iniciada por Santo Antonio, coadjuva a fixar a epoca da sua elaboração. Em outras versões allude-se a um costume dos Foraes de certas terras ou cidades livres, em que era prohibido ao Cavalleiro repousar n'ellas, taes como Porto, Coimbra e Santarem. Falta esta circumstancia nas versões populares das terras que não tiveram essa immunidade, ou que ao tempo já estava extincta. E' por isso que na versão de Santarem se lê:

Passa um cavalleiro,
Pedia pousada;
Meu pae lh'a negou,
Quanto me pesava!

No estudo sobre *Os Foraes* (p. 31) determinamos a relação d'este facto do direito consuetudinario com a tradição poetica d'essa existencia autonoma ou municipalista. Foi no reinado de D. Diniz que acabaram os Foraes, estabelecendo-se a unificação das leis sob o poder real.

---

[1] Ap. *A Tradiçao*, vol. IV, p. 76.

3.º Exemplarios. — A Egreja aproveitou a sympathia popular pelos Contos e Fabulas tradicionaes para moralisar com allegorias, a que chamava *Exemplos*, e formavam parte obrigada de todos os Sermões na Edade média. De San Domingos, diz Herolt, «abundabat *Exemplis*.» Esses Contos novellescos provinham de correntes diversas, uns do saber da cultura greco-romana, outros da tradição oriental espalhada na Europa pelos Arabes e pelo refluxo das Cruzadas, outros dos Lais narrativos da Bretanha, e dos *Fabliaux* dos troveiros. Todas estas correntes se encontraram no seculo XIII fecundando a imaginação popular, chegando alguns themas novellescos a receber forma verisificada; o *Exemplo* conservou-se em prosa, na espontaneidade oral e capricho do narrador, tal como na *Zambra* arabe ou festa intima em que um grupo de homens passavam as horas contando contos a que chamam *Asamir*, no mesmo estylo das *Mil e uma Noites*. [1] O *Clericus* aproveitava estes Contos para exemplificar aos povos as doutrinas moraes; d'ahi o nome de *Clerquois*, dado ás narrativas *(Sergas = Chergas)* referidas na linguagem rude do vulgo *(jargon)*. Quando a Egreja se aristocratisou baniu das prédicas os Exemplos; no tempo da Reforma, Calvino em uma Carta a Sadoleto lamentava que a maior parte dos Sermões se passava

1 «composições analogas á Epopêa entre os Semitas, taes como o *Agâni* são escriptas não em um metro continuo, mas em uma prosa misturada de versos. A narrativa em prosa tira todo o seu ornamento da forma feliz da phrase e sobretudo dos detalhes, sempre arranjados de maneira a pôr em evidencia a ideia principal.

«Este talento da anadocta é tambem o que faz o successo dos cantadores arabes E' por isso que a narrativa semitica luctou sem desvantagem contra o arrebatamento encantador do *epos* grego. Por meio da sua metrica acabada, o *epos* grego attinge uma magestade que nada a eguala. Mas a narrativa semitica tem mais in-

«em *Fabulas divertidas* e especulações recreativas, para excitar e mover o coração do povo á jovialidade.» O rei D. Duarte tambem falla no *Leal Conselheiro* d'esta promiscuidade dos *Exemplos* «no tempo de orar e ouvir oficios divinos, nos conselhos proveitosos, fallamentos ou desembargos levantamos *estorias, recontando longos Exemplos.*» (p. 192. Ed. Paris.) E mostra-nos o anexim como uma conclusão moral do *Exemplo:* «E na conversação dos antigos, a que se faz em mudança das condições, mostra-se por aquel *exempro:* Vae hu vaes, com quaes te achares tal te farás.» (*ib.*, p. 223.) Os Contos da collecção *Conde de Lucanor* acabam sempre com um anexim, á maneira oriental; é no sentido moral que se encontra empregada a designação do *Exemplo;* assim em Gil Vicente:

> Porque diz o *Exemplo antigo*,
> Quando te dão o porquinho,
> Vae logo com o baracinho.
> (*Obr.*, II, 466.)

> Amigo, dicen por villa
> *Un eysiemplo de Pelayo*,
> Que una cosa piensa el bayo,
> Y otro quien lo ensilla.
> (*Ib.*, III, 369.)

teresse. O dado fundamental só é o que está fixado; a forma é abandonada ao talento do improvisador. O *epos* árico nunca teve esta liberdade. O seu verso foi sempre de uma technica muito complicada para ser abandonada ao capricho do rhapsodo. O contador semita, ao contrario, o *antari*, por exemplo, como o *cantistori* de Napoles e da Sicilia, borda o quadro preestabelecido. Isto é verificavel sobretudo na historia tão épica de Sansão, historia que nos chegou em uma dezena de paginas, em quanto que cada um dos episodios commoventes ou burlescos que a constituem, desenvolvidos pelos narradores enchia noites e serões. No que respeita a narrativas hebraicas, nós não temos senão esboços.» Renan, *Les origines de la Bible*, Rev. des Deux Mondes, 1886, (Março-Abril,) p. 25.

E diz o *Exemplo* dioso,
Que bem passa de guloso
O que come o que não tem.
(*Ib.*, III, 379.)

Pois diz outro *Exemplo antigo*,
Quem quizer comer commigo
Traga em que se assentar.
(*Ib.*, III, 371.)

E' sobre este fundo tradicional que se elabora toda essa litteratura novellistica do fim da Edade Media, a que deram fórma genios estheticos como Boccacio, Sassetti e Fiorentino. Pertencem a esta elaboração muitos themas que entraram nos Nobiliarios portuguezes do seculo XIV, nos quaes se podem determinar as fontes da sua proveniencia *(disjecta membra.)*

O Rei Lear. — O Conde D. Pedro, ao preceder o seu *Nobiliario* com um breve resumo da historia universal, como então se comprehendia, traz o seguinte conto: «E este rei Leyr nam houve filho, mas houve tres filhas mui fermosas, e amava-as muito. E um dia houve suas rasões com ellas e disse-lhes, que dissessem a verdade: — Qual d'ellas o amava mais? Disse a maior, que não havia cousa no mundo que tanto amasse como elle; e disse a outra, que o amava tanto como a si mesma; e disse a terceira, que era a meor, que o amava tanto como deve amar a filha a pae. E elle quiz-lhe mal por en, e por isto não lhe quiz dar parte no reino. E casou a filha maior com o duque de Cornoalha, e casou a outra com o rei de Tortia, e não curou da meor. Mas ella, por sua ventura casou-se melhor que nenhuma das outras, cá se pagou d'ella el-rei de França, e filhou-a por mulher. E depois, seu pae d'ella em sua velhice filharam-lhe seus genros a terra e foi malandante, e houve a tornar á mercê d'el-rei

de França e de sua filha a meor, a quem não quiz dar parte no reino. E elles receberam-no mui bem, e deram-lhe todas as cousas que lhe foram mister, e honraram-no mentre foi vivo, e morreu em seu poder.»[1] O Conde D. Pedro representa no seculo XIV o estado da erudição portugueza, e por tanto póde-se affirmar que esta tradição preciosa lhe adveiu por communicação litteraria; na tradição oral do nosso povo ainda hoje se encontra este conto com os mesmos traços, mas com outra fórma, como adiante veremos.

A fonte litteraria da tradição do *Rei Lear*, no *Nobiliario* do Conde D. Pedro, foi a Chronica bretã de Geoffroy de Montmouth, que o genealogista resumiu nos traços capitaes: «Depois da morte desgraçada de Bladud, Leir, seu filho, foi installado sobre o throno, e governou nobremente o seu paiz sessenta annos. Edificou sobre o rio Sóre uma cidade, chamada na lingua bretã Kaesleir, na saxã Leircestre. Não tinha posteridade masculina, mas tinha tres filhas, cujos nomes eram Gonorilla, Regan, e Cordeilla, que elle amava apaixonadamente. Quando se achou velho, teve ideia de dividir o seu reino entre ellas, e de lhe dar maridos capazes de governarem com ellas. Mas para saber qual era digna de ter a melhor parte do reino, perguntou a cada uma d'ellas qual o amava mais. Feita a pergunta, Gonorilla respondeu: — Assim o céo me ouça, em como te amo mais do que a minha alma. etc.» Eis os principaes traços no *Roman de Brut*, de Robert Wace:

> Léir tint l'onor quitement
> Soixante ans continuellement;
> Trois filles eut, n'eut nul autre hoir,
> Ni plus ne put enfant avoir,

[1] *Portug. Mon.*, Scriptores, fasc. II, p. 238.

La première fut Gornorille,
Puis Regain, puis Cordeille;
La plus belle fut la puînée,
Et le père l'a plus aimee.

Quand Leir alques affaibli,
Comme l'homme qui a vieilli,
Commença soi à pourpenser
De ses trois filles marier;
Se dit qu'il les marieroit
Et son raine leur partiroit. etc.

Eis como a mesma tradição se conta na versão oral portugueza: «Um rei tinha tres filhas, e perguntou a cada uma d'ellas, qual era a mais sua amiga? A mais velha respondeu, que lhe queria como ao sol; a do meio, que lhe queria como a si mesmo; a mais moça, que lhe queria tanto como à comida quer o sal. O rei entendeu que a filha mais moça o não amava, e pôl-a fóra do palacio. Ella foi por esse mundo, e chegou ao palacio de um grande rei, aonde se offereceu para cosinheira. Todos os manjares que cosinhava eram os mais saborosos do mundo. Um dia veiu á meza um pastel muito bem feito, e o rei ao partil-o achou dentro um annel muito pequeno, e muito precioso. Perguntou-se a todas as damas da côrte de quem seria aquelle annel; mas não servia nos dedos de nenhuma das damas. Pór fim foi chamada a cosinheira, e so a ella serviu o annel. O principe viu isto e ficou logo apaixonado d'ella; começou a espreital-a, porque a menina só cosinhava ás escondidas, e viu-a vestida como princeza que era. Foi chamar o rei, e assim que conheceram que a cosinheira era uma princeza, o rei deu licença ao filho para casar com ella. A menina tirou por condição que queria cosinhar o jantar do dia do casamento. Chegado esse dia foi convidado para vir ao banquete o rei que havia lançado fóra de casa

a filha. A menina cosinhou o jantar bem gostoso, mas nos manjares que tinham de ser postos ao rei seu pae, que fôra convidado para a festa, não lhe botou sal de proposito. Todos comiam com vontade porque a comida estava saborosa, mas só o rei convidado nada comia. Por fim perguntou-lhe o dono da casa, porque não comia e não honrava a sua festa? Elle respondeu, porque a comida não tinha sal, e por isso não a podia levar. O rei fingiu-se encolerisado e mandou que a cosinheira viesse á sua presença; appareceu ella então vestida de princeza, mas assim que entrou na sala o pae conheceu-a logo, e confessou ali a sua culpa por não ter comprehendido quanto era amado por sua filha, que lhe queria tanto como a comida quer o sal.»

Esta versão popular mostra-nos uma outra fonte tradicional; qual seja ella, póde-se descobrir pelos vestigios mythicos, em que o *Rei Lear* apparece confundido no typo de Dîrghatamas, do poema *Mahabhârata*, o cego abandonado por seus filhos; ou no de Yayatî, que envelhece repentinamente, e só o filho mais novo é quc lhe sacrifica a sua mocidade. Sobre esta aproximação, nota Gubernatis: «Nas Legendas de Dîrghatamas e de Yayatî, um primeiro esboço do *Rei Lear*.» [1] Gubernatis cita uma outra versão indiana conservada por Eliano; [2] sabendo-se como as legendas da India, já na fórma de contos, passaram para os Persas, e d'estes para os Arabes, que os communicaram ao sul da Italia e á Peninsula, temos achado o fio para entrar no labyrintho da imaginação popular. E da aproximação da fórma litteraria e da vulgar da lenda do *Rei Lear*, já podemos concluir

---

1 *Mythologie, zoologique*, t. I, p. 93.
2 *Ib.*, t. II, p. 242.

e fixar aqui uma caracteristica da litteratura portugueza: a forte separação que geralmente se conservou entre os seus escriptores e o povo.

A Dama pé de cabra. — Esta tradição foi tambem colligida pelo Conde Dom Pedro, para fundamentar a origem maravilhosa da Casa de Haro; lendas d'esta mesma natureza servem de fundamento heraldico ás casas de Lusignan, de Croy, de Salin, Bassompierre e Argenger. Quando a nobreza ia sendo submettida ao cadastro regio, á egualdade perante a lei realisada pela independencia do poder monarchico, é que estas lendas apparecem na fórma escripta como um ultimo lampejo da vida soberana dos grandes vassallos. Eis a linguagem do Conde D. Pedro: «Dom Diego Lopes era mui bom monteiro, e estando um dia em sua armada e attendendo quando viria o porco, ouviu cantar muito alta voz uma mulher em cima de uma penha: e elle foi para lá e viu-a ser mui fermosa e mui bem vestida, e namorou-se logo d'ella mui fortemente, e perguntou-lhe quem era? E ella lhe disse, que era uma mulher de muito alto linhagem; que casaria com ella se ella quizesse, cá elle era senhor d'aquella terra toda. E ella lhe disse, que o fazia se lhe promettesse que nunca se sanctificasse, e elle lhe outorgou, e ella foi-se logo com elle. E esta dona era mui fermosa, e mui bem feita em todo o seu corpo, salvando que havia pé forcado, cómo pé de cabra. E viveram gram tempo e houveram dous filhos, e um houve nome Enhegues Guerra e a outra foi mulher e houve nome... E quando comiam juntos, Dom Diego Lopes e sua mulher, assentava elle a par do seu filho, e ella assentava a par de si a filha da outra parte. E um dia foi elle a seu monte, e matou um porco mui grande e trouxe-o para sua casa, e poze-o ante si hu sia comendo com sua mulher e com seus fi-

lhos: e lançaram um osso da meza, e vieram a pelejar um alão e uma podenga sobre elle, de tal maneira, que a podenga travou ao alão em a garganta e matou-o. E Dom Diego Lopes, quando esto viu, teve por milagre, e signou-se, e disse: Santa Maria! val, quem viu nunca tal cousa! E sua mulher quando o viu assi signar, lançou mão da filha e do filho, e Dom Diego Lopes travou do filho e nom lhe quiz deixar filhar: e ella recudiu com a filha por uma porta do paço e foi-se para as montanhas em guisa que a nom viram mais nem a filha.» [1] O valor d'esta tradição do seculo XIV resalta, sobretudo, se a aproximarmos da lenda de origem mythica que vem no *Mahabhârata*, e que Gubernatis resume: «O sabio e brilhante Çântanu vem caçar ás bordas do Ganga, e ali encontra uma nympha encantadora, de que fica apaixonado. A nympha corresponde-lhe, e acceita o ficar com elle, com tanto que nunca lhe diga cousa desagradavel, faça ella o que fizer ou pense o que pensar; levado pelo seu amor, o rei consente em sujeitar-se a este grave comprommisso. Passam assim dias felizes, porque o rei cede em todas as cousas á nympha. Comtudo, outo filhos são já nascidos, e a nympha lançou já sete ao rio, sem que o rei, sempre ralado intimamente de tristeza, ousasse apresentar-lhe o menor reparo; porém, quando a nympha estava para se desfazer do ultimo, o rei supplica lhe para poupar esse, e pede-lhe que descubra o seu nome. Então a nympha confessa-lhe que é a Ganga sob a figura humana, e que os outo filhos, fructos dos seus amores, são encarnações dos outo deuses Vasus, que, precipitados no Ganges, ficavam livres da maldição que pesava sobre elles

[1] *Port. Monum.*, Scriptores, fasc. II, 258.

e á qual deviam a forma humana.»[1] No Romance popular portuguez da *Infantina* tambem se encontra uma donzella encantada, que desce da arvore em que está a pedido do cavalleiro que a leva comsigo. Por aqui se vê que existia uma corrente popular, e portanto uma derivação mythica. Se não predominasse no seculo XIV o fervor da erudição latino-ecclesiastica, tinhamos então elementos tradicionaes bastantes para começar a creação litteraria.

N'este mesmo conto da *Dama pé de cabra* apparece uma outra tradição dos *Cavallos fadas*, das tradições britonicas: é o cavallo *Pardallo*, que não tem sido explicado; mas pela corrente arabe, por onde o nosso povo podia receber as tradições indianas, se explica o seu sentido erudito. Foram os Arabes que revelaram á Europa as obras de Aristoteles; e no Liv. VI, cap. 6 da *Historia Natural*, se acha este nome *Pardalis*, dado em grego á panthera.[2] Junto d'esta derivação erudita, n'este mesmo conto apparece-nos um vestigio de mythologia britonica; falando d'esta *Dama pé de cabra*, nota o Conde D. Pedro: «e dizem hoje em dia... que este é o *coouro* de Biscaia.» São os *Courils* ou *Gories*, os diabos que dansam ao luar, nas superstições de Finisterra, que explicam o sentido tradicional d'este *coouro*.

No livro de M.me Bosquet, *La Normandie romanesque*, entre as lendas populares colligidas, vem a da fada de Argonges e de Rânes, que acceitou o desposar-se com o castellão ou sire d'Argonges, com a condição de que nunca diante d'ella fallaria da morte. (Pag. 98.)

---

[1] *Mythologie zoologique*, t. I, p. 74.
[2] Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, p. 239.

Gaia. A lenda do rei Ramiro, procurando sua mulher que estava em poder do rei Abencadão, é tambem contada na prosa ingenua do *Livro velho das Linhagens;* basta-nos apenas reproduzir aqui a situação do annel com que o rei Ramiro se dá a conhecer, para determinarmos a tradição arabe: «e uma donzella que servia a rainha levantou-se pela manhã, que lhe fosse pela agua para as mãos; e aquella donzella havia nome Ortiga; e ella na fonte achou jazendo rei Ramiro, e nom o conheceu, e el pediu-lhe d'agua pela *aravia*, e ella deu-lhe por um autre, e elle metteu um camafeo na bocca, o qual camafeo havia partido com sa mulher a rainha pela meadade; e deu-se a beber e deitou o annel no autre, e a donzella foi se e deu a agua a rainha, e caiu-lhe o annel na mão, e conheceu ella logo; a rainha perguntou-lhe quem achara na fonte; ella respondeu que nom era ahi ninguem: ella disse que mentia, e que lhe nom negasse, cá lhe faria por ende bem e mercê; e a donzella lhe disse entam que achara um mouro doente e lazarado, e que lhe pediu d'agua que bebesse, e ella que lh'a dera; e entam lhe disse a rainha, que lhe fosse por el, e se o hi achasse que lhe aducesse.» [1] Na poesia arabe do periodo em que principiou a missão de Mahomet, encontra-se uma situação egual nos amores do poeta Murakkich quando quer dar a saber a Esma a sua chegada: «A' noite, á hora em que a escrava trazia o jarro em que bebia sua ama, o pastor ao deitar-lhe o leite, tambem deixou caír o annel. Ao beber, Esma sentiu o annel que tinia contra os seus dentes, tomou-o na mão, olhou-o ao clarão do fogo, e conheceu-o por certos signaes que n'elle gravara

[1] *Port. Mon. hist*, Scriptores, p. 180.

quando o dera a seu primo.»[1] Esta tradição pertence ao cyclo dos *moàllacats*, que andaram na memoria das tribus até receberem a fórma escripta; é pois natural que a tradição portugueza viesse das relações com as classes inferiores, como aconteceu tambem com a lingua.

Solar dos Marinhos. — A tradição da origem do Solar dos Marinhos, trovadores da côrte de D. Diniz, é uma variante da *Dama pé de cabra*, com a diffença que, a donzella sae do mar, o que approxima a situação mais do conto indiano de Çântanu nas bordas do Ganga.[2]

Os *Exemplos*, desviados do seu destino parenetico, evolucionaram principalmente como Contos novellescos, saindo da forma oral para a expressão em prosa ou em poesia: assim a tradição de *Resemunda*,

---

[1] Apud Lamartine, *Hist. de la Turquie*, t. I, p 79.

[2] No livro do Dr. Konrad Maurer, *Tradições populares da Islandia (Islandisch Volkssagen der Gegenwart)* vem esta lenda quasi como se acha no Nobiliario do Conde D. Pedro:

«Durante a noite de S. João, elles (os homens-peixes) retomam por algumas horas a forma humana, e vêm folgar sobre as praias, cantar e dansar como os outros homens. Se por casualidade, um d'entre elles não acha o seu involucro aquatico que deixara sobre a areia, tem de ficar entre os homens até que o torne a achar. Uma vez pela noite de S. João, um islandez teve a audacia de roubar o envoltorio de um d'esses sêres marinhos: quando o seu bando mergulhou nas aguas, viu-se um d'elles ficar errante sobre a praia: era uma mulher; casou com ella, vivera feliz e tiveram dois filhos. O marido tinha sempre comsigo a chave do cofre em que estava guardado o involucro marinho. Quando um dia se esqueceu da chave em um dos seus fatos, ao voltar a casa viu que o cofre estava vasio e que a mulher desapparecera para sempre. Sómente, quando os pequenitos andavam pela borda do mar, via-se um d'esses animaes marinhos deitar com frequencia a cabeça fóra da agua, observar os seus brinquedos, e deitar lhe sobre a praia bellos peixes doirados e conchas brilhantes.» (Ap. *Rev. des Deux Mondes*, t. XXVI, 1860, p. 1029.) Marmier, nas Cartas sobre a Islandia tambem allude a esta tradição.

que na Italia é um dos seus mais antigos romances da poesia popular, acha-se em prosa portugueza na collecção *Orto do Esposo*, do seculo XIV; e o conto do *Rei Bragado*, que figura em prosa na collecção medieval do seculo XIV, foi encontrado em verso na tradição oral da ilha da Madeira e incluido no Romanceiro d'esse Archipelago por Alvaro Rodrigues de Azevedo. Morel Fatio dá noticia de uma versão portugueza do seculo XIV ou XV da lenda da *Crescencia*, segundo a redacção do Conto de Gautier de Coiny;[1] o cego Balthazar Dias tratou em redondilhas esta lenda com o titulo de *Imperatriz Porcina*, ainda hoje dominante no gosto do povo. Estes themas constituem o grande jazigo das ficções, d'onde sáem para a expressão poetica, oral ou artistica, ou aonde se absorvem todas aquelles themas que perderam a sua efflorescencia.

[1] *Romania*, t. II, p. 133; ahi trata-se a origem d'esta lenda.

B) PATRIA E NACIONALIDADE PORTUGUEZA

Sobre um territorio conservado quasi immutavel, (a *Terra Portucalense*) coexistiu uma população ligada pela affinidade de raça (o *lusismo*), que chegou á vida collectiva quando as suas cidades alliadas em Behetrias acceitaram a unidade do Poder real, constituindo a coexistencia affectiva da Patria portugueza. Pode-se dizer, que este sentimento familista se exerceu activamente na resistencia contra a incorporação de Portugal como provincia em qualquer dos Estados hispanicos, castelhano, aragonez ou navarro. Era porém necessario, que assegurada desde D. Diniz a independencia sedentaria ou territorial, a Patria portugueza, que dava tanto relêvo ao lusismo, entrasse em uma acção consciente como manifestação de Nacionalidade. Esse momento de transição de uma existencia affectiva para uma energia activa ou propriamente historica, deu-se quando o rei D. Affonso XI de Castella achou a segurança dos seus estados no soccorro que lhe prestou D. Affonso IV, coadjuvando-o na victoria decisiva da batalha do *Salado*. Era o prenuncio da acção maritima de Portugal. O exercito agareno constava de 40[illegible]:000 peões

e 60:000 cavalleiros, ao passo que os christãos não tinham maior força do que 40:000 infantes e 18:000 cavalleiros; era quasi impossivel a victoria. A felicidade com que D. Affonso IV conseguiu transpôr o rio Salado e atacar promptamente o rei mouro de Granada, poz em debandada as tropas de Abul-Hassan, que foram em grande numero passadas á espada. Pode-se dizer que com este feito acabou todo o plano de invasão agarena da Peninsula hispanica, e Portugal ficou reconhecido como um factor autonomo na politica dos Estados ibericos.

A vida popular, ou propriamente o genio do *lusismo* reconheceu a sua vitalidade nacional n'essa acção. Um poeta portuguez, Affonso Giraldes escreveu em quadras de coplas de redondilha um *Poema da Batalha do Salado*, que uma prolongada crise de desnacionalisação nos fez perder. Esse poema embora semi-popular, deve aqui ser considerado como Canção narrativa desenvolvida litterariamente. D'elle apenas conseguimos reunir os seguintes fragmentos:

Outros fallam de grão rasão
De Bisturis gão sabedor,
E do Abbade D. João
Que venceu Rei Almanzor.

(Ap. Brandão, *Monarch.* P. III, liv. 10, cap. 45.)

Em outro logar cita Brandão mais um fragmento allusivo ao casamento de D. Affonso IV: «Affonso Giraldes, que escreveu em rimas portuguezas a *Batalha de Salado*, no proprio anno em que succedeu, (1340, Outubro 30) relatando as acções d'este infante, que era então já rei, e se achou na batalha sobredita com el rei de Castella Affonso, XI, seu genro e sobrinho, diz assim:

Pois que este Rey nasceu
A gram viço foi criado;

E deshi como creceu
Sempre foi bem ensinado.
  Seu padre o criou
E des que foi de entendimento,
De vinte annos lhe justou
Um muy rico casamento.
  Seu padre rey Dom Diniz
Foi justiçoso e muy santo,
El o casou com D. Britiz,
Filha do nobre rey Dom Sancho.
  E despois que foi casado
Com aquella nobre Infante,
Seu padre lhe deu estado
Como ouvireis adiante.
  Deu-lhe terras a mandar,
De mui nobres cavalleiros;
E muitos portos de mar,
Rendas de muitos dinheiros.
  Quinze annos cumpridos viveu
O padre des que o casou;
Deshi, quando el morreu
Muito d'algo lhe deixou.

(Ib., t. VI, p. 106.)

Nos *Parallelos de Principes e Varões illustres*, de Francisco Soares Toscano, fallando-se dos mortos da batalha do Salado, vem uma transcripção de uma estrophe referindo-se ao poema narrativo: «Sobre o que achei *uma trova na lingua antiga*, que diz.

Segun en la historia fallo
La gente vencida fué
Sessenta mil de cavallo,
Quatrocentos mil de pé.

(Op. cit, p. 17.)

Tambem o diccionarista Bluteau, no *Vocabulario da Lingua portugueza*, (1712) abonando a palavra Almexia, diz: «Como acção propria d'este reyno, cantou Affonso Giraldes esta distincção nas rimas que fez da *Batalha do Salado*, com os versos que se seguem:

E fez bem aos criados seus
E grão honra aos privados;
E fez a todos os judeus
Trazer signaes divisados.
E os Mouros almexias,
Que os pudessem conhecer,
Todas estas cortezias
Este Rey mandou fazer.

Na *Cronica en redondillas* de Rodrigo Yanez, em que se faz a historia de Affonso XI, encontramos versos semelhantes aos do poema portuguez, o que leva a inferir de que o castelhano seja uma traducção do poema portuguez:

E dióles grandes franquias
Por Castilla mas valer,
Todas estas cortesias
El buen rey hizo fazer.
(St. 375.)

Em outra estrophe transcripta por Fr. Francisco Brandão, na *Monarchia lusitana*, (P. v, liv. 16, cap. 13,) encontra-se mais outra similhança com a estrophe 1326 do poema de Rodrigo Yanez:

Gonçalo Gomes de Azevedo
Alféres del Rey de Portugal,
Entrava aos Mouros sem medo
Como fidalgo leal.

Todos yvan *sin medo*
Para cumplir su perdon,
E *Gonçalo Gomes de Azevedo*
Levava el su pendon.
(St. 1326.)

O poema portuguez da *Batalha do Salado*, por Affonso Giraldes, foi visto por Manuel de Faria e Sousa, Francisco Soares Toscano, Fr. Antonio e Fr. Francisco Brandão e por Bluteau; acha-se actual-

mente sumido, mas pelos trechos transcriptos vê-se que tem a mesma forma estrophica e estylo da *Cronica de Alfonso Onceno*, de Rodrigo Yanez. Os versos semilhantes, e a perfeição da rima portugueza a que facilmente se reduzem as rimas imperfeitas castelhanas, levam a inferir que o poema de Yanez impresso em 1863 é uma traducção do de Affonso Giraldes. A esta mesma conclusão chegou o romanista Jules Cornu notando nas formas castelhanas os lusitanismos de um texto portuguez, inferencia que está adoptada por Menendez Pelayo. N'esta empreza gloriosa, em que os cavalleiros portuguezes e o rei D. Affonso IV se mostraram heroicamente desinteressados, houve tambem uma brilhante expansão da poesia lyrica; os nossos trovadores bem conheciam quanto Affonso XI presava as Canções trobadorescas e as sabia compôr, e n'isto mesmo quizeram mostrar a sua superioridade. São de extrema belleza as Barcarolas que se cantaram n'esses tempos memoraveis da victoria do Salado. Transcrevemos a Barcarola de Payo Gomes Charrinho:

As froles do meu amigo
briosas vão no navyo;
e vam s'as froles
d'aqui bem com meus amores.

As frores do meu amado
briosas vão no barco:
e vam-se as frores
d'aqui bem com meus amores.

Briosas vam no navyo,
para chegar ao ferido;
. . . .

Briosas vão en o barco
pera chegar ao fossado.
. . . .

Pera chegar ao ferido
e servir-mi corpo velido;

Pera chegar ao fossado
e servir-mi corpo loado;
e vam-se as flores
d'aqui bem com meus amores.

(Canc. Vat., n.º 401.)

São lindissimas as Barcarolas do jogral Joham Zorro, que nos revelam o typo d'este genero de canções populares, reproduzindo a paragoge poetica:

El Rey de Portugale
barcas mandou laurare;
e la iram nas barcas sigo
mha filha e vosso amigo.

El Rey portugueese
barcas mandou fazer;
e la iram nas barcas sigo
mha filha e vosso amigo.

Barcas mandou laurare
e no mar as deytare;

Barcas mandou fazere
e no mar as metere.

(Canç. 755.)

*

Em Lixboa, sobre lo mar
barcas novas mandey laurar;
ay mha senhor velida, etc.

(Canç. 754.)

*

Pela ribeira do rio salido,
trebelbey, madre, com meu amigo, etc.

(Canç. n.º 760.)

D'esta efflorescencia de poesia acha-se tambem testemunho interessante em muitas estrophes do Poema de Rodrigo Yanez.

Das festas do casamento de Affonso XI, de Castella, com a infanta D. Maria, filha do rei D. Affonso IV, vem uma descripção no *Poema de Alfonso Onceno*, de Rodrigo Yanez:

«Noble escudo syn pavor,
Dios mantenga la su vida,
E casó con reyna mejor
Que en el mundo fué nasçida.
Sennora, non saben tal
Onesta, bien pareçiente,
E nasçió en Portogal,
En el cabo del Poniente.»
Estas palabras desian
Donzellas en sus cantares;
Los estormentos tangian
Por las Huelgas los joglares.
El *laud* yvan tanniendo
Estormento falaguero,
La *vihuela* reteniendo,
El *rabé* con el *salterio*.
La *guitarra* serranista,
Estormento con rason,
La *enxabeba* morisca,
Alla en *medio canon*.
La *gayta*, que és sotil,
Con que todos plaser han,
Otros estromentos mil,
Con la *farpa* de don Tristão.
Que dá los pontos doblados,
Con que falaga el loçano,
E todos los enamorados
En el tiempo del verano.
Alli quando vien las flores
Y las arboles dan fruto,
Los leales amadores
Este tiempo preçian mucho.
Assi como el mes de mayo
Quando el ruyssennor canta,
Responde el papagayo
De la muy fermosa planta.

(St. 404 a 412.)

Os heroes dos poemas carlingios eram já populares, para serem apontados em comparações; assim escreve Yanez:

Nunca fué mejor cavallero
El Arçebispo don *Turpin*,
Ni tan cortés *Olivero*,
Nin el *Roldan* palaçin.
(St. 1739.)

Nos dois reinados seguintes, de Dom Pedro e D. João I, o genio popular manifesta-se na sua seiva poetica suscitado pela independencia politica, entre os outros estados peninsulares:

Lioneses, Asturianos,
Gallegos, Portogaleses,
Bisc.yos, Guipuscuanos
E de la montanna e Alaveses.
(St. 1771.)

O rei D. Pedro I, o apaixonado amante de Inez de Castro, costumava dansar entre o povo, como na sua Chronica conta Fernão Lopes. Quando vinha a Lisboa o povo ia esperal-o com dansas e descantes, e o rei «*mettia se em dansa com elles*» os da arraya-meuda. (Cap. XIV.) Eram agonisticas, figurando combates simulados essas danças chamadas *Mouriscas* e *Mouriscadas*. O rei preferia os instrumentos metalicos de timbre marcial, e era acompanhado pelos seus dois *trompeiros* João Matheus e Lourenço Palos, que sopravam estridentemente nas longas trompas de prata, Sobre este ponto escreve Fernão Lopes: «Estas dansas erã a soom dhumas longas trombetas que estonce husavam sem curando doutro estromento, postoque o hi ouvesse, e se alguma vez lh'o queriam tanger, logo se enfadava e dizia que o dessem ao demo, e que lhe

chamassem os trombeiros.» Nas insomnias da sua sobre-excitação, recorria por vezes o rei á dansa, percorrendo a cidade, acordando os moradores que o acompanhavam bailando tambem até manhã clara.

Deviam estes factos produzir singular impressão no embaixador inglez Sir Mathew Gournay, que viera a Portugal quando foi deposto Pedro o Cruel. No grande poema de Cuvelier sobre *Bertrand du Guesclin*, descrevem-se as festas na côrte do rei D. Pedro de Portugal, em que se incluem valiosas noticias da vida popular:

> Là trouva belle feste et estat bien plainier,
> *Menestrez du pais* faisait lor mestier.
> ....
> Ot grant feste en palais, bel si vont déduisant;
> Ménestrez s'i esbatent, bien vont joie menant;
> Par devant l'épousée mainent joie moult grant;
> Et Mahieu de Gournay les va bien escoutant,
> Au roy de Portugal a dit en souriant:
>
> —Li nostre ménestrel en nos païs avant
> En France, en Engleterre, ne son pas si joiant.
> Et li rois li dit tost et incontinant:
>
> «II. ménestrez avons qui sont en un commant;
> Il n'en a muls telz jusque en Oriant.
> Li rois de Bel Marine me va souvent mandant
> Qu'envoier je li veille; mais ce est pour noiant,
> Ne m'en deliverroie pour nulle riens vivant.»
>
> Adont les fis mander, qu'il ni va arrestant;
> Et cil y sont venus pas itel convenenant
> Que Mahieu de Gournay dont je vous voys parlant
> Ne vit onques si noble devant roy aparant,
> Et s'avait chaseun d'eulx aprés lui I. seigent
> Qui une *chiffoine* va à son col portant.
> Et li II. ménestrez se vont appareillant;
> Devant le roy s'en vont ambdui *chinffoniant*.
> Quant Mahieu de Gournay les va apercevant
> Et les chinfonieurs a oy prisier tant,
> A son cuer s'en aloit moult durement gabant,
> Et li rois li a dit après le gieu laissant:

«Que vous semble? dit-il; sont il bien souffisant;
Dit Mahieu de Gournay: — Ne vous irai celant:
Ens en païs de France et en pais Normant,
Ne vont tels instruments fors qu'avugles portant,
Ansi font li avugle et li poure truant
De ci fais instruments les bourjois entonnant;
On appele de la I. instrument truant. —
Et quant li rois l'oy, s'en est le cuer dolant.
. . . .
Li rois de Portugal, qui moult se courouça
Les II. chinfonieurs adont congeé donna.

A *Çanfonha*, Symphónia ou *Sambuca rotata*, era usada desde o seculo XII, substituindo a *Fibula* ou *Fiedel* (a *Vihuela* hespanhola, ou a *Vielle* francesa) que se generalisa do seculo X ao seculo XII, como observa Riemann. Na epoca de D. Pedro I, dominava o *Alahude* introduzido pelos Arabes, e vulgarisado no seculo XIV; afferrado á tradição, o rei proferia o antigo instrumento, que por ventura ainda representava a *Rota* bretã, que se empregaria com a vulgarisação dos Lais da Bretanha, lyricos e narrativos. Na scena descripta no poema de Cuvelier, o embaixador inglez ria-se do emprego da Çanfonha na côrte portugueza, dizendo que em França só a empregavam os cegos e os truãos.

Os escandalos das côrtes tambem eram estimulo e thema para Canções; sobre os amores do rei D. Fernando I com D. Leonor Telles, mulher de João Lourenço da Cunha, se levantou a canção, que se vulgarisou em Castella, de que resta o verso: *Ay, donas! por qué tristura?* No *Compendio historial* publicado por Lhaguna y Amirola, lê-se ácerca de D. João I de Castella: «Casó segunda vez com doña Beatriz, fija del rey D. Fernando de Portugal é de la muger de Juan Lorenzo de Acuña, que este rey don Fernando le tomó por amores que della ovo; é por esta causa se lleventó la Cancion que dice:

Ay, donas! porqué tristura?

«. . y por esta causa el dicho Juan Lorenzo traía unos cuernos de oro en la cabeça por estes reynos de Castilla».[1] E' admissivel que a Canção fosse composta pelo proprio João Lourenço da Cunha, por isso que Rocaberti cita um trovador portuguez com o nome de *Lourenç de Cuyna.*

O bastardo do rei D. Pedro, Dom João, Mestre de Avis, achou a sympathia popular, que o escolheu como soberano nas Côrtes de Coimbra para lhe manter a autonomia do seu *lusismo.* Nos cantos populares os *bastardos* substituiam os *parthenios* das lendas eruditas. Era a expressão de uma epoca de incorporação do terceiro estado. Nos poemas homericos os *bastardos* chegam a succeder no throno; ao que Vico, na *Scienza nuova* (liv. III, cap. 3) observa: «qué basta para provar que Homero appareceu em uma epoca em que o direito heroico caía em desuso para dar azo á liberdade popular.» Nos romances hespanhoes celebra-se o *Bastardo de Mudarra;* um romance da versão de Traz-os-Montes, vem:

O Imperador de Roma
Tem uma filha *bastarda*,
A quem tanto quer e tanto,
Que a traz muito mal criada.
(*Rom. geral*, n.º 18.)

Na historia de Portugal abundam as luctas dos bastardos dos reis; por causa do seu *bastardo* D. Affonso Sanches, soffreu D. Diniz as discordias de D. Affonso IV; para segurar o throno do seu neto contra os bastardos de D. Pedro I, consentiu D.

[1] Ap. Rios, *Historia critica de la Litteratura española*, tomo VII, p. 437.

Affonso IV no assassinato de Ignez de Castro ; e um outro bastardo do Justiceiro, por uma revolução popular funda a nova dynastia, em que se manifesta a plena expansão do *lusismo*. No casamento de D. João I com D. Philippa, filha do Duque de Lencastre, como descreve Fernão Lopes, fizeram-se trebelhos, dansas populares e matinadas; ao irem buscar a noiva refere o chronista: «e á quinta feira foram as gentes da cidade juntas em desvairados ***bandos de jogos e dansas*** per todolas praças com muitos trebelhos que faziam. As principaes ruas por hu estas festas aviam de ser, todas eram semeadas de desvairadas verduras e cheiros. — Diante (da rainha) hiam pipias [1] e trombetas, e outros muitos instrumentos, tantos que se nom podiam ouvir, donas filhas dalgo e isto mesmo da cidade ***cantavam indo de traz, como he costume de vodas.*** » (P. II, cap. 96.)

---

[1] D'este instrumento provinha o nome das Cantigas do apiha: «Vós tocastes em seu tempo o *apiha*? J. Isso deixo eu para vós (que sois toda hua mangana) mayormente se for descantade com vesperas e *roixinol de barro*».

(*Eufrosina*, III, 2, ed. mod. p. 169)

Exemplo:

Iça, iça, rombadera,
no te rombes com picon,
romba-te con el garzon.
(*Ulyssipo* III, 6; fl. 176.)

D. Carolina Michaelis, cita uma passagem do Cancioneiro de Baena, no dizer de Micer Imperial (1487):

«Oyle á maneira de *apia*; e em Gil Vicente (Flores; I 139) um grito *apihá!* que provam que era uma moda ou toada já antiquada no principio do seculo XVI: a palavra parece-nos uma imitação de um apito, ou do som de *pio* que se tira dos assobios de barro em forma de passaro (rouxinol de barro).

A este som descantava se uma qualquer letra, que se repetia em *aihpa*, ou acompanhada aos pios do rouxinol de barro. A natureza desengraçada d'este acompanhamento fazia com que as comparações fossem burlescas. (Vid. *Rev. luz.*, I, p. 379.)

II

INCORPORAÇÃO SOCIAL DO TERCEIRO ESTADO, E FLORESCENCIA DA POESIA POPULAR

Deu-se no seculo xv, quasi simultaneamente entre todas as nacionalidades da Europa, uma profunda manifestação da Poesia popular, com caracteres morphologicos e themas tradicionaes communs, taes como os *Romances* hespanhoes, as *Aravias* portuguezas, as *Canzone* e *Strambottes* italianas, os *Gwerziou* da Bretanha, as *Ballads* da Inglaterra e Escossia, os *Volkslieder* da Allemanha, os *Kampviser* scandinavos, e as *Chansons à toile* francezas. Gaston Paris notando este facto extraordinario, em que essa poesia apparece recebendo pela primeira vez a fórma escripta, affirma com segurança: «pode-se dizer, que toda esta extraordinaria floração da poesia lyrico-epica surgiu quasi ao mesmo tempo, isto é, no seculo xv...» Observado o facto separado da evolução social da Europa, não será logo comprehendido, dando logar ao problema, – se essa efflorescencia poetica foi «por toda a parte espontanea, ou propagou-se de uma para outra região.» A transformação social, em que as classes servas elevando-se á livre burguezia, dando apoio á realeza contra o poder se-

nhorial, se constituem em um terceiro Estado na existencia nacional, explica esta intensidade de vida affectiva que inspira essa simultanea manifestação de poesia. Os themas tradicionaes vulgarisados na Edade média em rudimentos semi-litterarios, jograleseos, trobadorescos, goliardescos e scholarescos, tinham sido assimilados na transmissão oral, e reduzidos aos seus traços mais pittorescos; a estabilidade civil, terminadas as guerras privadas, dava logar á idealisação dos costumes e ao prazer da sociabilidade, em que o *canto* e a *dansa* nos divertimentos domesticos vivificavam a letra das Canções lyricas e narrativas. O povo é agora a burguezia dando força á Realeza,, emquanto esta, luctando contra o poder senhorial, se não torna absoluta com os exercitos permanentes.

Mas no seculo XV começa a erudição classica, a paixão pelo humanismo, e tanto a aristocracia culta como a Egreja aristocratisando-se, desprezam e condemnam os Cantos populares; o *Cortezão* e o *Clerigo* continuam o seu odio contra o villão ou leigo, que se eleva á dignidade de Cidadão, ao passo que as festas realengas se tornam mais deslumbrantes com as danças e cantares da multidão. Esse antagonismo do erudito é-nos revelado na celebre phrase da Carta do Marquez de Santillana ao Condestavel de Portugal: «Infimos son aquellos trovadores que sin ningunt órden, regla nin cuento façen estos romançes é cantares, de que las gentes de haja é de servil condiçion se alegran.» (*Cart.*, n.º IX.) Por parte da Egreja basta lêr as censuras dos moralistas catholicos contra o effeito dos cantos vulgares, e sobretudo as Constituições episcopaes e Concilios provinciaes banindo toda a participação dos cantos e representações populares nos actos liturgicos.

A constituição e incorporação do Terceiro Estado,

appresenta-se caracterisada em tres épocas na historia social da Europa. Na primeira, servindo-nos das palavras de Agustin Thierry: «A historia do Terceiro Estado começa, pelos seus preliminares indispensaveis, muito antes da epoca em que o nome de *tiers état* apparece na historia franceza; o seu ponto de partida é o desmoronamento produzido na Gallia pela queda do regimen romano, e conquista germanica. E' alli que se encontram os antepassados ou representantes d'esta multidão de homens de condições e profissões diversas, que a lingua social dos tempos feudaes designou com o nome commum de *roture*. Do seculo VI a XII essa historia segue o destino d'estes homens, decahindo de uma parte e progredindo de outra sob as transformações geraes da sociedade.» [1] Na peninsula hispanica deu-se em egual epoca a mesma decadencia romana e conquista germanica; e sob o influxo do dominio dos Arabes, as classes servas do colonato romano e dos lites germanicos alcançaram a liberdade da crença e das industrias pagando uma capitação, e como *Mosarabes* e *Mallaudis* foram restabelecendo a situação de homens livres. E' do seculo VII ao estabelecimento das monarchias neo-goticas no seculo XII, que a sociedade mosarabe se vae integrando no povo, que veiu a constituir as nacionalidades modernas. A segunda epoca do Terceiro Estado, é quando começa o seu desenvolvimento, como observa Thierry: «no grande periodo do renascimento das municipalidades livres e reconstituição do Poder real.» Na peninsula hispanica, as populações sedentarias resistem pelas suas garantias territoriaes contra os pretendidos privilegios feudaes dos fidalgos consignados no Codigo

[1] *Essai sur l'Histoire du Tiers Etat*, p. 3.

Wisigotico. E' a vida civil autonoma dos Concelhos, Ajuntamentos, Irmandades, Municipios e federação de Cidades ou Behetrias, que acompanham a progressiva independencia do Poder real. D. Tomas Muñoz y Romero compilou as Cartas Pueblas de Hespanha, em que se encerram os factos capitaes d'este desenvolvimento do municipalismo, assim como nas Leges et Consuetudines, de Portugal, estão os *Foraes* que documentam esta phase social do Terceiro Estado. A phase decisiva da incorporação social, em que o terceiro estado se chama Povo, como observaram no seculo XVI os embaixadores italianos, *(quelle persone che, per voce commune si puo chiamare popolo)* realisou-se em consequencia do desenvolvimento da Realeza, que avocara a si a justiça, a força armada, e as imposições tributarias. Tendo de recorrer aos tributos, a Realeza tratou o povo como a nobreza e a egreja, chamando-o a tomar parte nas *Côrtes* pelos seus procuradores, representantes do *Braço popular*. Don Agustin Duran precisou nitidamente este facto: «Assim succedeu entre nós, em que uma multidão de communidades, ajuntamentos e concelhos gosavam de fóros amplos e grandes liberdades. Não podendo exigir-se-lhes mais tributos do que os estipulados nas Cartas pueblas, ou em outros contractos especiaes, era preciso o seu consentimento para augmentar os antigos ou obter outros novos. D'aqui a necessidade de reunil-os e convocal-os em *Côrtes* ou *Assembleias*, d'aqui o ouvil os e fazer justiça aos seus aggravos, d'aqui o ter que contental-os com leis e medidas favoraveis á liberdade e ao procommunal, e d'aqui a debilitação da aristocracia, que chegou a não differençar-se do povo senão pela riqueza dos seus membros. Sob taes auspicios nasceu entre nós, antes do que em outra parte, um *governo representativo*, cujas raizes penetraram

profundamente na sociedade sem dar-lhe nome, e cuja base eram os costumes...»[1] N'esta marcha, a evolução do Terceiro estado é indissoluvel e conjuncta com o fortalecimento da Realeza, como o considerou Thierry. E' no seculo xv que termina tambem a lucta dos grandes vassallos contra a realeza, e é n'essa lucta que o Povo tem a consciencia da sua importancia social.

---

[1] *Romancero general,* I, p. XIX nota.

SECÇÃO I.ª (SECULO XV.)

§ I. *Consciencia da autonomia nacional*

a) A REVOLUÇÃO DE LISBOA:

Da persistencia do typo *lusitano*, principalmente na *Terra portucalense*, resultou a independencia do Condado de Portugal, que através das dissidencias dos Estados peninsulares ibericos, impulsionou Dom Affonso Henriques a dar realidade a essa revivescencia ethnica constituindo a *Nacionalidade portugueza*. E pela creação dos Foraes, dando fórma escripta ao direito consuetudinario ou territorial, até D. Affonso III, cria-se o *Braço popular* (a *Arraya meuda*, ou a *Roture*) que hade contrabalançar-se com o poder senhorial e clerical nas Côrtes. O territorio de Portugal integrou-se sob D. Affonso III até ao Algarve, e pela cooperação na batalha do Salado, Portugal patenteou que o *lusismo* podia manter-se diante do *iberismo*. Foi n'esta situação dignamente definida, que accidentalmente surgiu o plano de uma incorporação iberica por effeito de um casamento real; D. Beatriz, filha do rei D. Fernando, casara com o rei de Castella D. João I, em Badajoz em

14 de Maio de 1383, e pela morte do monarcha portuguez, os filhos varões d'aquelle reclamavam como sua a soberania de Portugal. D. Leonor Telles, viuva do rei D. Fernando, ligada por amores com o fidalgo gallego João Fernandes Andeiro, mantinha a regencia, emquanto as intrigas de varios fidalgos castelhanos e portuguezes trabalhavam a favor do monarcha hespanhol. Para aquelles que seguiam o partido da autonomia nacional, a morte do conde Andeiro tornou se irrevogavel, e o Mestre de Aviz realisou esse acto em 6 de Dezembro de 1383, que determinou a Revolução de Lisboa, pelo povo que acclamou o filho de Thereza Lourenço *Defensor e Governador do Reino*. O Mestre comprehendeu esse grito nacional, e cercando se de homens como D. Nuno Alvares Pereira, e o Dr. João das Regras, conseguiu através de invasões por terra e por mar, repellir a ambição castelhana annullada na gloriosa batalha de Aljubarrota, em 14 de agosto de 1386. O Condestavel, o typo do Cid portuguez, soube destruir pelo seu tino estrategico e acção rapida o exercito do monarcha hespanhol; e nas Côrtes de Coimbra, convocadas no Convento de S. Francisco em 1385, soubera o Dr. João das Regras desfazer os planos dos varios pretendentes, inspirado pelo grito espontaneo com que o Mestre ao chegar a Coimbra fôra proclamado pela multidão Rei de Portugal. O *lusismo* achára o seu ponto de apoio; e depois de D. João I ter tomado a offensiva contra Castella, e obtido uma trégua prolongada, proseguiu no mesmo impulso atavico, começando a occupação da Africa Tingitana e a exploração do Atlantico. O impulso ethnico podia mais do que os homens, abrindo uma grande epoca, preparadora de todas as grandiosas iniciativas de Portugal. Em uma epoca fecunda de vida, o povo portuguez não ficou calado; elle cele-

brou nos seus cantos a revolução de Lisboa, e a figura surprehendente do Condestavel, a que chamava *Santo* como o mais alto titulo humano; os trabalhos das navegações por mares tenebrosos tambem deixaram ecco nos seus proverbios.

Mas a riqueza d'esta poesia do Povo no seculo xv, desappareceu quasi completamente no territorio continental, conservando-se com uma vivacidade extraordinaria nos dois fócos insulares, o Archipelago da Madeira e o Archipelago dos Açores. Porque se daria esta obliteração dos veios poeticos no continente? E' facil determinar a causa: o *iberismo* vencido nos campos de batalha, renovou a sua ambição pelos casamentos reaes, em D. Affonso v, Principe D. Affonso, D. Manuel, D. João III, e Principe D. João, pae do phantasmagorico rei D. Sebastião; e por effeito dos casamentos principescos é que Carlos v e Philippe II prepararam a incorporação de Portugal. Mas o *iberismo* prevalecendo sobre o *lusismo*, antes de extinguir a autonomia portugueza, minou-o pelo seu genio imperialista, como se vê no faustoso D. Manuel aspirando á *Monarchia universal*, e pela exaltação fanatica em D. João III estabelecendo a Inquisição e os Jesuitas. A decadencia de Portugal desde os momentos mais apparatosos das glorias do principio do seculo XVI está implicita n'este processo lento do apagamento do *lusismo*, e consequente predominio do *iberismo* nas suas duas fórmas a realeza absoluta ou imperialista, e o catholicismo sanguinario, [1] cooperando simultaneamente

[1] Este ideal do imperalismo catholico teve um símile entre os Arabes da Hespanha, que chamaram ao rei de Cordova, vencido na batalha de Navas em 1212, *Miramolim* (de *Emir el mumenin*, o imperador dos crentes). No poema da *Perda de Hespanha*, o verso: «De in su da sina de *Miramolino*» prova a evidencia o anachronismo que derroga a sua antiguidade, pondo patente a simulação archaica.

para a incorporação de Portugal na unidade hespanhola.

Na revolução de Lisboa, que levou ao throno o Mestre de Avis pela affirmação da soberania nacional, o grito do povo manifestou-se pela poesia. Conta Fernão Lopes, na *Chronica de D. João I* (t. 1, cap. 116) as expressões d'esta vitalidade: «E as moças sem nenhum medo apanhavam das pedras pela cidade, *e cantavam altas vozes:*

Esta es Lisboa presada,
Miralda, y leixalda.

Si quizieredes carnero
Qual dieran al Andero;

Si quizieredes cabrito
Qual dieran al Arçobispo.

O assassinato do fidalgo gallego João Fernandes Andeiro, amante da rainha D. Leonor Telles, foi o signal da revolução, que alarmou Lisboa; o Bispo, como castelhano, tambem era mal visto pelo povo, e tendo subido á torre de um convento, aonde se refugiara, foi precipitado d'ahi com os demais companheiros, por não ter obedecido á multidão que lhe gritava que tocasse a rebate.

Na *Chronica do Condestavel*, quando se descreve a tomada de Portel, cujo alcaide não se quizera render ao Mestre de Avis, vem intercalada esta cantiga do povo:

Pois Marina balhou,
Tome o que ganou.

Melhor era Portel,
Villa Ruiva, p... velha.

Portel e Villa Ruiva,
Que não Safra e Segura.

(Cap. 37.)

A batalha de Aljubarrota, que inspirava heroismos populares, como se representa na lenda da Padeira de Aljubarrota, deixou um ecco da tradição no seguinte *Cantarcillo*, que apparece intercalado em um antigo romance castelhano:

Pois que Madanella
Remediou meu mal,
Viva Portugal,
E morra Castella.

Seja amor testigo
De tamanho bem;
Não chegue ninguem
A zombar commigo.

Que a espada é rodella,
A Forneira sal';
Viva Portugal
E morra Castella.[1]

A figura épica do Condestavel Nuno Alvares Pereira, representando na mente do povo o sustentaculo da soberania nacional e da independencia portugueza, foi idealisada em Cantares em que eram memorados os seus feitos e virtudes. Esses Cantares são um dos mais preciosos vestigios das *Endechas*, «Canciones tristes e lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente, ó en su sepultura ó cenotaphio.»[2] A occasião em que se cantavam as trovas ao Condestavel é referida por Jorge

---

[1] *Romancero general*, de 1603: *El gallardo Portugués.*

[2] Covarruvias, *Tesoro de la Lengua castellana.*—«Temos em França verdadeiros *Voceri*, e este uso conservou-se na *Bretanha com o seu caracter primitivo*, e ainda em alguns districtos montanhosos dos Vosges, dos Altos Alpes e dos Pyrenneos.» Rathery, *Les Chants populaires de l'Italie*, (Rev. des Deux Mondes, 1862. p. 337.)

Cardoso, no *Agiologio lusitana* (III, 217): «Em cujo dia (12 de Maio, em que falecera) costumava o povo de Lisboa e seu termo vir á sepultura, com grandes festas e demonstrações de alegria, agradecer-lhe a liberdade da patria com a celeberrima batalha de Aljubarrota, e outras, de que estão cheias as Chronicas, entoando esta letra:

El gran Condestabre
Nuno Alves Pereira,
Defendió Portugale
Con su bandera
E con su pendone.

No me lo digades, none,
Que santo es el Conde.

«Estas seguidilhas eram muitas, de que só achamos o seguinte pé, com que todas rematavam:

No me lo digades, none,
Que santo és el Conde.»

N'este cantar verdadeiramente antigo apparece a paragoge poetica, phenomeno caracteristico da poesia cantada, no seculo XV. O P.^{e} José Pereira de Santa Anna, na *Chronica dos Carmelitas*, (t. I, P. I, pag. 466) achou em transcripções manuscriptas, que attribue a Azurara, o texto d'estas Canções bailadas: «vinham tambem a esta egreja (sc. do Carmo, aonde estava o jazigo do Condestavel) differentes ajuntamentos de devotos, repartindo entre si os dias mais accomodados do anno, para n'elles executarem os effeitos da sua muita obrigação, que confessavam dever ao santo Condestavel. A gente da cidade o festejava na fórma que refere o allegado frei Jeronymo da Encarnação, o qual diz assim: — Quando o veneravel corpo do Conde jazia soterrado no chão... as mulheres dos cidadãos da cidade de Lisboa, com

algumas d'ellas se juntavam na capella-maior do mosteiro do Carmo, que o Conde fez, um dia depois da paschoa florida, que era a primeira outava, *com seus pandeiros e adufes*, e outras *tangendo as palmas*; e com muito prazer e folgança, *cantavam e dançavam á roda*, donde soterrado estava, começando uma das mulheres, que melhor voz tinha, e as outras respondiam ó que ella cantava; e diziam d'esta guisa:

No me lo digades, none,
Que santo es el Conde.

«Este estribilho repetiam infinitas vezes, bailando com notavel contentamento ao redor da sepultura, sobre a qual punham muitas capellas de flores e as offertas que lhe deixavam em signal de gratidão pelas victorias que conseguira e pela liberdade d'este reino, da qual fôra instrumento.» Eis a Canção das mulheres de Lisboa, como se conservara na *Chronica dos Carmelitas:*

GUIA *só, e depois todos:*
No me lo digades, none,
Que santo es el Conde.

GUIA, *só*:
O gram Condestabre
Nun'alv'es Pereira,
Defendeo Portugale
Com sua bandeira
E com seu pendone.

TODOS:
No me lo digades, none,
Que santo es el Conde.

GUIA:
Na Aljubarrota
Levou a vanguarda,
Com braçal e cota
Os Castellãos mata,
E toma o pendone.

Todos: No me lo digades, none, etc.

Guia: Com sua chegança
Filhou Badalhouce [1]
Sem usar d'avença,
Entrou sua torre,
E poz seu pendone.

Todos: No me lo digades, none, etc.

Guia: Dentro no Valuerde
Venceu os Castellãos,
Matou bons e maos
Só com a sua hoste
E seu esquadrone.

Todos: No me lo digades, none,
Que santo es el Conde.

Na segunda outava do Espirito Santo vinham em romaria á sepultura do Condestavel os moradores do Restello (Belem) e cantavam, segundo o testemunho da *Chronica dos Carmelitas:*

Uma voz: Santo Condestabre,
Bone portugués,
Conde d'Arrayolos,
De Barcellos, d'Orem.

Todos: Santo Condestabre,
Bone portugués.

Voz: Na campanha sondes
Além d'uma bez,
E mais outra bez,
E mais outra bez.

Todos: Santo Condestabre,
Bone portugués.

Voz: Por faiçom da Patria
Todo esto fez,

[1] Badajoz; a forma *Badalhouce* é uma contracção e deformação popular de *Balneus dulcis*.

Librou as obelhinhas
Do Leõ de Castel.

TODOS : E mais outra bez,
E mais outra bez.

VOZ : No me lo digades
Que abondo lo sey,
Mata os Castellãos,
Salva a nossa Grey.

TODOS : E mais outra bez,
E mais outra bez.

Seguem-se as Cantigas, com que pelo Sán João vinham os moradores de Sacavem e de Lisboa celebrar o anniversario do Condestavel:

VOZ : Do Restello a Sacavem,
Nem ningola, nem ninguem
Tem semelho ao Condestabre,
Que le prouge, e que le praze
Ho fager nos tanto bem.

TODOS : E bem, e bem!

VOZ : O rapaz das coberturas
Que morre e cahe para traz,
Já nom vai á sepultura,
Que outra vez vive o rapaz
E ho Conde le fizo bem.

TODOS : E bem, e bem!

VOZ : A' filha de Joanne Estés
Que finou por nom mamar,
Ao do moinho do cubo
Que finou por se afogar,
Viventa o Conde tambem.

TODOS : E bem, e bem!

VOZ : O mal d'aquella alfayata,
A gram dor de Lopo Affons,

Nom les chega aos coraçons,
Que o Conde santo los guarda :
E tudo por fager bem.

TODOS : E bem, e bem!

VOZ : E bem, Condestabre santo,
Cobri-nos com vosso manto,
E com vosso manto de gales,
Defendimento de males,
E faga-nos muito bem.

TODOS : E bem, e bem!

Na *Chronica dos Carmelitas* narra-se o milagre de crescer a comida que o Condestavel dava por sua mão á portaria do mosteiro em que se recolhera: «Não se contentava em distribuir as esmolas pelo seu pagador, como no seculo fazia; mas pelas proprias mãos, na portaria d'este seu convento, remediava a cada um conforme a sua necessidade, que com effeito previa, por que era feito muito antes de communicada, — e já mais chegavam os ultimos, que não tivessem tão cheios os pratos como os primeiros. D'aqui procedeu *cantarem os mesmos pobres certas trovas, entre elles de grande estimação,* nas quaes lhe encareciam a virtude, e expressavam o conhecimento, que d'ella tinham, dizendo e repetindo pela sua egual tonadilha as quintilhas:

O gram Condestabre
Em o seu Mosteiro,
Dá-nos sua sôpa
Mail'a sua roupa,
Mail' o seu dinheiro.

A bençâo de Deus
Cahiu na caldeira
De Nun'alves Pereira,
Que abondo cresceu
E todo lo deu.

Se comer queredes
Nom bades além;
D'on mengua nom tem
Ahi lo comeredes,
Como lo vedes.»

Ha n'estas Canções para notar a forma estrophica e o verso quinario, que no fim do seculo XV foi substituido pelo octonario nas transcripções semi-litterarias dos *Romances velhos*; tanto este facto como o do — *e* — paragogico tem de ser estudados adiante.

A acclamação de D. João I tambem se liga ás maravilhas da imaginação popular:

— Real, real,
Por Dom João,
Rei de Portugal.

«prodigio que succedeu em tempo de El rei D. João I, da voz que se ouviu, formada pela lingua d'aquella criança de berço da cidade de Evora, cuja edade de outo mezes a tinha ainda preza e emudecida, quando El Rei D. João I, sendo ainda Mestre de Avis sómente, e passando-lhe pela porta, em voz clara pronunciou: *Real, real, por Dom João de Portugal.*» [1]

No romance popular do *Conde Alarcos* falla tambem uma criança nos braços da mãe, d'onde se vê que a situação poetica foi artificiosamente imitada pelos eruditos. Segundo D. Agustin Duran, no *Romancero general*, o romance do *Conde Alarcos* foi elaborado sobre o facto historico do assassinato de D. Maria Telles pelo Infante D. João, para pelo casamento combinado com D. Leonor Telles apoderar-se do throno portuguez.

---

[1] *Restauração prodigiosa de Port.*, p. 17.

Quando começaram as conquistas no norte da Africa, essas heroicas aventuras que prolongavam os Algarves para *alem mar*, tirando Portugal da condição de appendice da Hespanha, na voz do povo tambem se espalharam as expressões politicas d'essa nova acção nacional; Azurara traz este proverbio referido no cêrco de Tanger em 1460, e que encontrámos na tradição oral da Foz do Douro:

— Oh noite má,
Para quem te apparelhas?
«P'ra os pobres soldados
E pastores de ovelhas.

— E os homens do mar
Aonde os deixas?
«Esses ficam metidos
Até ás orelhas.

João de Barros, que historiou o cyclo das grandes navegações portuguezas, em que revivesceu o genio do *lusismo*, traz o proverbio, que corria antes de 1433, quando se realisou o feito de Gil Eannes:

Quem passar o Cabo de Nam
Ou voltará ou não.
(*Dec.* 1, cap. 4.)

b) O TYPO DOS ROMANCES VELHOS:

E' nos fins do seculo XV, que a Canção narrativa popular, a que os eruditos chamaram *Romance*, [1] sae

[1] A palavra *Romance* era empregada para designar a linguagem vulgar; em um catalogo velho da Sorbone, vem o titulo geral *Romancia et libri in gallice;* e n'elle descriptos: *Romancium de Rosa; Romancium* quod incipit: Miserere mei, Deus; *Romancium* de Decem peccatis. (Victor Leclerc, *Discours sur l'Etat des Lettres*, t. 1, p. 345.) Um dos mais antigos mercadores de livros de Paris chamava-se Hernois le *Romanceur*. (Ib., p 329.)

da espontaneidade da transmissão oral fixando-se na escripta, entrando nos Cancioneiros aristocraticos, recebendo o relêvo musical, sendo tambem glosada lyricamente e imitada em novas situações e themas. Ha n'este processo dois factos antinomicos: um é a perda da forma *primitiva* e oral, de que ainda ha vestigios na tradição popular do Folk-lore, nos romances em verso quinario; o outro é o desenvolvimento culto ou litterario dos typos fixados em fins do seculo xv com o titulo de *Romances velhos*, em que prevalecendo o metro septisyllabo ou de *arte real*, se transforma a antiga metrificação do verso *cantado e bailado* pelo verso recitado. E' por isso que o erudito Moratin, nas *Origens del Teatro español*, escrevia:

«Os Romances mais antigos que hoje conhecemos pertencem ao reinado de D. João II (1405-1454); os anteriores perderam-se.» E' importante esta observação, comprovada por D. Agustin Duran, o colleccionador do vastissimo *Romancero general* castelhano: «A maior parte d'estas composições *são anonymas* e sem data que sirva para coordenal-as com exactidão chronologica. Nenhuma, tal como tem chegado até nós (no *Cancionero de Romances*, *Silvas* e outras anthologias) pode considerar-se anterior ao seculo xv; porém muitas conservam profundos vestigios de serem reproducções ou reformas de outras mais antigas, tomadas da tradição oral, antes de serem impressas. Misturadas com estas, ha outras do seculo xv que parecem primitivas e contemporaneas dos factos que referem. Alguns *Romances velhos*, porém mais ou menos modernisados e eruditamente desfigurados, vem nos romanceiros de auctores particulares, taes como Sepulveda, Timoneda e outros poetas que emprehenderam pôr as chronicas em verso, imitando os romances velhos, arremedando a sua linguagem e

conservando aquelle espirito antigo que n'elles predominava.» [1] Tambem com a segurança da sua vasta leitura, escrevia Menendez Pelayo: «Não ha Romances primitivos, nem até hoje tem sido descobertos; aquelles a que chamam *velhos*, são do seculo XV.»

Importa destacar o typo do Romance popular e oral da sua elaboração semi litteraria no fim do seculo XV, a que deram o nome de *Romance velho*, bem impropriamente; Don Agustin Duran, com a sua grande pratica n'estas compilações dá nos um caracteristico capital: «comparando-o com o dialecto bable, que ainda conservam os asturianos, presumo que os cantos primitivos se construiram com *versos curtos*, cuja intonação supprisse o numero exacto de syllabas e a liberdade de apoial-as ou abrevial-as pronunciando-as, na falta de rythmo e de verdadeiros consoantes. — De mais, o rythmo monotono do Romance antigo, parece que indica e provoca o canto que se lhe tem adaptado, tão proprio para as dansas pausadas do paiz em que nasceu, que ainda se conserva...» (*ib.*, p. LIV.) E' por meio do canto e da dansa, que se poderá restituir a forma primitiva da Canção narrativa ou do Romance: pelas Canções de *Don Bueso* e dos *Commendadores* o verso era exclusivamente quinario. A dansa, como ainda hoje se observa nas Asturias, era formada de dois grupos, homens e mulheres, cantando uns nas assonancias em *a*, e outros nas assonancias em *i*, como já fica estudado na parte referente ás origens. Sem ter comprehendido a rasão do facto, Eduardo de La Barra, notando em um Romance velho alterações abruptas das assonancias, concluiu pela deturpação do typo primitivo, syncretisando-se em um só varios romances.

---

[1] *Romancero general*, t. I, p. VIII, nota, e p. XXV. (Ed. Rivadeneyra.)

Sob este ponto de vista analysa o romance *A Calatrava la Vieja* (Duran, n.º 665): «n'este romance ha tres assonancias... talvez como nos primitivos romances dos seculos XIII e XIV. Apesar de ser este o costume, pode ser que no caso presente se tenham refundido varios romances de diversa assonancia em um só, e assim parecem insinual-o as discordancias que se notam entre troço e troço, ao passar de uma rima para outra.» E apontando as incongruencias do quadro, accrescenta: «Notam-se falhas nos trez fragmentos que foram amalgammados n'este romance; porém, seja como fosse, o certo é que tem sabor a velho como poucos dos historicos, e parece ser dos fins do seculo XV ou principios do XVI em sua origem, ainda que refundido mais tarde e remoçado.» [1] E' frequente encontrar-se no Romanceiro hespanhol muitos vestigios da forma de *Estavillar,* em que os mesmos versos se repetem alternando as assonancias, pela impressão do seu uso primitivo quando dansado entre dois grupos.

A influencia da melopêa não é menos decisiva para a determinação da Canção narrativa ou Rimance; o verso curto, imposto pelo rythmo da dansa, tende a alongar-se pelo prolongamento da syllaba final. Chamou-se a este accrescentamento o *e* paragogico. E desde que a Canção narrativa era separada do canto e da dansa para tornar-se recitada ou resada, os versos quinarios passavam facilmente para octonarios ou redondilha maior. Foi esta a transformação semi-litteraria do seculo XV, que se operou produzindo os *Romances velhos,* taes como entraram nos Cancioneiros da epoca e nas glosas dos poetas cultos. A metrificação foi equiparada á latina, fazendo de dois versos octonarios um só verso de 16 syllabas, sem

[1] *Literatura arcaica,* p. 15 e 21.

realidade, e incompativel com toda a modulação musical, ou mesmo qualquer rythmo dansavel.

Menendez Pidal, no seu valioso trabalho sobre a *Leyenda de los Infantes de Lara*, toma este facto da paragoge poetica, e vae pelo seu emprego nas Chronicas hespanholas determinar os romances populares que n'ellas entraram sendo ahi dissolvidos em prosa. E applicando o processo á *Cronica general* de Affonso x, apontando as largas series monorrimas empregadas nas phrases da narrativa historica, chega a concluir que os versos dos antigos Romances eram octosyllabos (p. 417.) O prosador que se serviu na *Cronica general* de versos populares quinarios necessariamente os ampliava, para tornar mais clara a narrativa laconica; e d'essa modificação resultou tambem que os *Romances velhos* do seculo xv ao serem refeitos pelos poetas cultos, sob o intuito da narrativa sem musica nem dansa, naturalmente recebiam a forma do septisyllabo, muitas vezes copiado integralmente da propria chronica.

Don Agustin Duran, apresenta alguns versos extrahidos da prosa da *Cronica del Cid* (cap. LV), que nós reduzimos sem alterações á seguinte forma estrophica:

E quiero-vos rogar,
como amigo agora,
e bueno vasalo,
vayades a Zamora
a mi hermaña Urraca
le digades vez otra:

Me dé, me dé la villa
por haber ó por cambo;
que la daré á Medina
con todo el Infantazgo;
facerle he juramento
con doce mis vasalos

. . . .

Quando Sepulveda, nos *Romances sacados de varios historias*, metrificou da *Cronica del Cid* este trecho, pôl-o em verso octosyllabo:

Yo vos ruego Don Rodrigo
Como amigo de valia,
Que vayades a Zamora
Con la mi mensajeria,
Y a dona Urraca, mi hermana,
Decid que me dé essa villa,
Por gran haber ó gran cambio
Como á ella mejor seria,
A Medina de Rioseco
Yo por ella la daria,
Con todo lo Infantazgo,
....
Y juramento le haria
Con doce de mis vasalos
De complir lo que decia, etc. [1]

Por este pequeno esboço se exemplificam os dois processos: quando o Romance *quinario* popular se dissolveu ampliando-se na prosa narrativa das Chronicas, no seculo XIII e XIV, e quando do fim do seculo XV em diante se reelaboram os *Romances velhos* na forma octosyllabica, convertendo-se a prosa das Chronicas em versos de redondilha maior com forma litteraria individual.

Os eruditos da Renascença explicavam as linguas vulgares pela grammatica latina, e applicavam o mesmo methodo á formação da poetica moderna, derivando a sua metrica dos *hexametros* e *pentametros* latinos e dos *tetrametros jambicos*. Este absurdo prevaleceu muito entre os philologos, esforçando-se para conciliar a *accentuação* popular com a *quantidade* dos eruditos. E' no seculo XV, que Nebrija estabelece este modo de vêr; partindo do typo do

[1] *Romancero generale*, t. I, p. XLI e Rom. n.º 768.

verso *hexametro* como estalão, ajunta os versos de redondilha, rythmados pelo canto e dansa popular, como se fossem hemistychios de um verso desmesuradamente grande. Assim, na *Grammatica de la Lengua castellana*, ajuntando dois versos septisyllabos em uma só linha de dez e seis syllabas dá-lhe o nome de *pies de romance* imaginando reproduzir o tetrametro jambico latino: «E tetrametro jambico, que llaman los latinos *octonario*, e os nossos poetas *pies de romance*, tienen regularmente *diez y seys silabas*.. E llamaronlo tetrametro, porque tiene quatro accentos; *octonario*, porque tiene ocho *piés*.» (Cap. VIII.) E a esse verso popular septisyllabo chama-lhe quaternario, derivando-o do dimetro jambico latino: «O dimetro jambico que os latinos chamam quaternario, e os nossos poetas *pié de arte menor*, e alguns de *arte real*, regularmente tiene ocho silabas.» (Cap. XIII.) E para exemplificar esse verso imaginario de dezeseis syllabas, aponta: «Como en este *romance antiguo*:

Digas tu, el ermitano, que faces la santa vida,
Aquel ciervo del pié blanco d'onde façe su manida?»

Tambem Juan del Enzina illudindo-se com este artificio graphico, dizia na sua *Arte de Poesia castellana*: «aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies, aunque no van en consonantes sino el segundo y el quarto pié.» (Cap. VIII.) O musico Salinas seguia a mesma estructura metrica.

Não admira, que sob a preoccupação da metrica latina, os eruditos do seculo XV assim estropiassem a metrica popular; mas Jacob Grimm, publicando no principio do seculo XIX a *Silva de Romances viejos*, partindo da ideia que os versos dos poemas heroicos são grandes, como observava nos alexandrinos das Gestas, entendeu ligar como hemistichios dois a

dois os versos dos Romances castelhanos, como o fizera Nebrija, e por ventura ignorando esse facto. Tambem Dozy, nas *Recherches sur l'Histoire politique et litteraire de l'Espagne pendant le Moyen Age*, adopta a mesma estructura do verso do Romanceiro hespanhol; e Amador de los Rios vae na corrente do imaginario verso grande, dizendo: «Pela nossa parte não achamos difficuldade alguma em recebel-a sob o *ponto de vista meramente historico*, pois que nos abre expedito caminho para resolver a tão debatida questão das origens d'esta forma popular por excellencia.»[1] Milá y Fontanals cae na ingenuidade de transcrever todo o seu *Romancerillo catalan* em versos incorporados dois a dois, para assim simularem a forma heroica do hexametro latino. O mesmo praticou Nigra, nos *Canti popolari del Piemonti.*[2] Partindo de que o verso de 14 ou 16 syllabas é um producto natural e não um artificio graphico, Damas Hinard considerava o verso castelhano como uma imitação dos alexandrinos francezes! Tambem Amador de los Rios, acreditando que esses versos de redondilha estavam unidos na phase da elaboração da poetica moderna, diz sobre a observação de Enzina de rimarem no romance o segundo e quarto pé (verso): «De esta contradicion puede racionalmente deducirse, que *en la segunda mitad del siglo* XV se habia ya dividido los versos octonarios por sus hemistiquios, produciendo cada dos una cuarteta de romance, tal como hoy se escribe...» (ib., p. 476.)

Esta errada comprehensão resultou de se considerar o verso de redondilha menor ou maior sepa-

---

[1] *Hist. critica de la Litt. españ.*, t. II, p. 476.

[2] Nigra, é de opinião que o metro primitivo da *Donna Lombarda* era *quinario,* e que de tres quinarios se compunha a estrophe, ou o *ternario celtico.* (Rivista de Lett. popolare, p. 182,)

rados da condição vital da sua formação — o *canto* e a *dansa*. Partindo d'esta base organica, o verso é originariamente *curto*, para caber dentro dos rythmos melodicos e choregicos; e á medida que deixam de ser cantados ou dansados, os versos vão se modificando na recitação, ampliando-se com palavras de funcção grammatical. Assim o verso de quatro ou cinco syllabas, sendo exclusivamente recitado passa facilmente para verso de sete syllabas, com leves complementos de phrase, com um maior emprego de conjuncções e preposições. Os *Romances velhos*, no seculo XV receberam esta fórma septisyllabica por influencia da recitação e principalmente pela transcripção litteral dos curiosos que os colligiram. Os Romances foram chamados *velhos* pelos seus themas e por se repetirem oralmente em quinarios e senarios; mas esta fórma oral, que ainda subsiste em alguns romances populares como o *Don Bueso*, nas Asturias, ou a *Santa Iria* e *O Cego*, em Portugal, e é isso um caracteristico da sua antiguidade, perdeu-se no seculo XV ao fixar-se na fórma escripta. A separação do verso da sua melodia primitiva e da dansa em que era rythmado, embora desse em resultado o desenvolvimento de cada uma d'essas tres fórmas artisticas, foi uma decadencia das condições geneticas, que não escapou á observação popular, como se vê por esta cantiga açoriana:

> Dize-me uma cantiguinha,
> Antes que seja *resada*...
>
> *(Cant. pop. Arch.*, p. 5.)

Fallando dos chamados *Romances velhos* que se imprimiram no seculo XVI em folha volante, e se acham na quasi totalidade colligidos no *Cancionero de Romances*, consigna D. Agustin Duran: «A maior parte d'estas composições são anonymas... *Nenhum*,

tal como chegou até nós pode considerar-se anterior ao seculo XV; porém muitos conservam profundos vestigios de serem reproducções ou reformas de outros mais antigos recebidos da tradição oral antes de serem impressos.» [1] Esta affirmação, e por uma auctoridade comprovada pelo exame de todas as collecções da poesia do genero popular, é importantissima para definir essa crise em que o Romance tradicional recebeu uma forma escripta, abandonando a sua expressão oral da *melopêa* pelo *recitado* da redacção escripta. E' natural que a generalisação da Imprensa, então actuando na leitura, suscitasse a exploração da curiosidade popular pela venda do *Pliego suelto* ou *Folha volante*, em que se redigiam Relações maravilhosas, Dialogos e Romances narrativos. Não havia então o espirito critico para investigar ou consultar a tradição oral, e era mais facil aproveitar os quadros mais apreciados d'ella, as situações epicas ou novellescas, e dar-lhes uma fórma em verso facil como é o *octonario*, com *assonancias* ao gosto do povo, e por assim dizer encaixilhando n'este novo modelo os traços surprehendentes a que chegara a imaginação popular. Este processo chegou até ao seculo XVI, em Sepulveda e Timoneda, aproveitando troços de romances velhos oraes e dando-lhes a redacção da moda ou de recitação *(resados)*. Mas, conjunctamente com o interesse das Folhas volantes reconheceu-se que esses velhos romances que se obliteravam na tradição oral tinham os seus themas mais completos nas Chronicas antigas do seculo XIII; póde por tanto considerar-se o regresso ao *Romance velho* como consequencia da erudição humanista iniciada no seculo XV, que os

[1] *Romancero general*, t. I, p. VIII, nota.

investigava por meio das Chronicas em prosa e por ellas os reconstituia. E isto é tanto mais plausivel, que no seculo XVI levou-se ao exaggero este processo, dissolvendo a *Crónica general de España* em versos octonarios e em quadros de Romances, como usou Lorenzo de Segura. Uma vez fixados certos typos de Romances, que se tornavam como proverbiaes na leitura popular, sobre elles eram moldados outros romances sobre interesses pessoaes ou actuaes, ficando aquelles typos denominados *Romances viejos*, quando na realidade não o são. [1]

A conquista de Granada, que completa a libertação do solo hispano do dominio dos Arabes, (1482) tambem influiu na elaboração artificial dos *Romances mouriscos*, como o reconhece D. Agustin Duran: «Com effeito, pouco antes da conquista de Granada, e por ventura alguns annos depois, acham-se poucos romances novellescos que appresentem vestigios mui accentuados da *Poesia arabe*.» Vê-se que o facto historico actuou mais sobre os poetas cultos, que no seculo XVII levaram este genero até ao delirio desesperado. As situações produzidas entre a sociedade mosarabe é certo que inspiraram Romances, que representaram ao vivo esse colorido da phantasia arabe, como o de *Moraima*, mas não acharam importancia nas côrtes peninsulares, e por isso perderam-se na memoria do povo.

Pode-se affirmar, que os *Romances velhos*, quando se transmittiam acompanhados de canto e dansa

---

[1] «Assim pois, julgo que os Romances como hoje se lêem, foram compostos nos ultimos annos do seculo XV, ou para melhor dizer, n'esse tempo se teriam alterado, reformado e accrescentado os que por acaso se conservavam já então alterados, procurando arremedar o estylo antigo.» (Sarmiento, *Mem.* n.º 550.) Abona se com o que se fazia no seculo XVIII, com os Romances de *Guapos*.

eram de cinco syllabas, em uma phrase mais laconica e movimentada, e por isso mais poetica, embora pelas exageradas e necessarias ellipses fossem menos perfeitos na estructura metrica. Muitos romances francezes do genero *Chanson à toile*, reduzem se facilmente do verso grande simulando alexandrino a verso quinario pela simples separação dos hemistychicos. [1] Na poesia popular portugueza esta

---

[1] JEAN RENAUD

Quand Jean Renaud
De la guerre revint,
Il revient triste,
Triste et chagrin:
— Bon jour, ma mère,
«Bon jour, mon fils!
Que ta femme est
Accouchée d'un petit.
— Allez, ma mère,
Allez devant;
Faites-moi dresser
Un beau lit blanc.
Mais, faites-le
Dresser si bas,
Et que ma femme
N' l'entende pas.

= Ah! dites ma mère,
Ma mère, ma mie,
Ce que j'entends
Pleurer ici?
«Ce sont, ma fille,
Sont les enfants,
Qui se plaignent
Du mal de dants.
= Ah! dites, ma mère,
Ma mère, ma mie,
Ce que j'entends
Clouer ici?
«Ma fille, ma fille,
C'est le charpentier,

transformação é quasi uma restituição á forma pura, desencrustando-a de palavras ociosas, que lhe desnaturam a natural vivacidade. Exemplificamos o processo com o romance da *Náo Catherinetta*, reduzido do verso octosyllabo da versão colligida por Garrett; é como um quadro que se restitue á côr viva:

A NÁO CATHERINETTA

(Versão passada do verso *octonario* para *quinario*)

A náo Catherinetta
Bem traz que contar:
Sete annos e um dia
Na volta do mar.

Qui raccommode
ci le plancher.
= Ah! dites, ma mère,
Ma mère, ma mie,
Ce que j'entends
Chanter ici?
«Ma fille, ma fille,
C'est la procession,
Qui fait le tour
De la maison.
= Mais, dites, ma mère,
Ma mère, ma mie,
Pour quoi donc
Pleurez-vous ainsi?
«Helas! helas!
Je ne puis le cacher!
C'est Jean Renaud,
Qui est decedé.
= Ma mère, ma mère,
Dites au fossoyeur,
Qu'il fasse
La fosse pour deux;
Et que l'espace
Y soit si grand
Qu'on y renferme
Aussi l'enfant.

Ap. *Boheme galante*, p. 77. (Gerard Nerval.)

Sem ter que comer,
Sem ter que manjar,
Deitaram de môlho
Sóla p'r'o jantar.
A sóla era rija
Não podem tragar.
Já deitáram sortes
Qual se hade matar!
Foi cahir a sorte
Capitão general.

— Sobe, marujinho,
Ao mastro real,
Vês terras d'Hespanha?
Praias de Portugal?
«Nem terras de Hespanha,
Praias de Portugal;
Sete espadas núas
Stão p'ra te matar.

— Acima, gageiro,
Ao tope real,
Enxergas Hespanha?
Ou a Portugal?
«Alviçaras, alviçaras.
Capitão general,
Terras da Hespanha,
E de Portugal!
Vejo tres meninas
Em um laranjal;
Stá uma a coser,
A outra a fiar,
E a mais formosa
No meio a chorar.
— São minhas tres filhas,
Quem m' dera abraçar!
Heide a mais formosa
Comtigo casar.
«Não quero essa filha,
Custou-vos a criar.
— Dar-te-hei dinheiro,
Q' não possas contar.
«O vosso dinheiro
Custou... a ganhar.
— Meu cavallo branco;
Nunca ouve outro egual!

«Guardae o cavallo,
Custou a ensinar.
— Dou a Náo Catherinetta
Para navegar.
«Não quero a Náo,
Não a sei governar.
—Qué queres, gageiro?
Que alviçaras dár?
«Eu quero a tua alma
Commigo levar.
—Renego o demonio
Que está a tentar,
Pertence a Deus a alma,
O corpo ao mar.

Um anjo nos braços
Não o deixa afogar;
Estoira o demonio,
Calma vento e mar,
E a Não Catherinetta
Em terra a varar.

Os Romances tradicionaes do Algarve colligidos por Estacio da Veiga, apresentam-se com fórma de redacção litteraria que os desnatura, parecendo ás vezes fabricação culta; mas expungindo o verso septisyllabo d'esses appendices estylisticos com que se pretendeu regularisar o metro, os Romances adquirem logo o seu caracter primitivo, ingenuo e simples, como voltando á sua verdade natural e movimento espontaneo. Exemplifiquemos com dois Romances de caracter historico, e exclusivamente da tradição algarvia:

O REI DE CASTELLA

(Fuzeta)

El rei de Castella
Em cama de prata,
Des que o mal o turgira
Doutos consultava,

Qual de mais sabença,
Todos de Granada.
Uns e outros diziam
Que o mal não é nada,
O mais velho de todos
Outras fallas falla!

—Confessar, D. Rodrigo,
Fazei bem por alma,
Sete horas de vida,
E uma já passada.
«Farei testamento
Na hora atribulada:
Deixo a Ramiro o burgo
A Gaifeiros a barra,
E a Dona Almansa
A riqueza contada.

Accudiu a princeza,
Triste e magoada:

— «Deus vos salve, pae,
E á filha abandonada,
Que assim daes minha herança
A quem vos não é nada.
A filha só que tendes
A deixaes desherdada!
Pobre de minha vida,
Pobre da malfadada,
A's portas de Sevilha
A demandar pousada!
Ganharei com pranto
Ser alimentada.

«Mulher que tal falla
Merece degolada.
Só te deixo em Zamora
A torre por coutada;
A quem for procurar-te
Minha maldição haja.
Não tenho mais que deixe
A filha deshonrada.

A romper do dia
Zamora era cercada:

«Que parta D. Ramiro,
Leve a minha espada;
Parta Dom Gaifeiros
Commandando a armada,
Em Zamora não fique
Torre alevantada.

— «Lesto, Dom Ramiro
Com a real espada,
Lesto, Dom Gaifeiros,
Com a nobre armada.
Não fique uma torre,
Zamora arrasada!
Dom Ramiro, avante,
Com cavallo e malha,
A mãe deu vestidos,
Meu pae sua espada,
Eu esporas de ouro,
Bandeira encarnada;
De um lado o sol leva,
D'outro a lua prateada,
Vencei co'a bandeira
Por minha mão lavrada,
Que ha muito vol-a dera,
Se não fóra dada...
E' de Ximena Gomes,
Do Conde de Lousada,
Não importa que o fôra
Não devesseis nada.
— Como assim é, senhora
Vae ser degolada.
— «Não o queira Deus,
A Virgem sagrada,
Que a união não seja
Por mim apartada.
Adiante, Dom Ramiro,
Com a real espada;
Lá vae Dom Gaifeiros
Commandando a armada,
Só nascí no mundo
Infanta desgraçada.

DOM DA SILVA

— Chega-te cá, filha,
Filha da minha alma,

Por esses sobrados
Sóbe áquella escada,
Verás um mourinho
Quando debruçada;
Detem-no, detem-no
Com doces palavras;
Antes sejam poucas,
Sejam arrasoadas,
Lá de quando em quando
De amores tocadas.

«Por esses sobrados
Subirei a escada;
Mas que hei de dizer,
D'amores não sei nada?

Moriana ao balcão
Bem ataviada,
Viu o mourinho,
Por outra não andava.
Seu rosto que assoma
Mui bem a saudava.

«Deus te salve, moiro,
Encanto da minha alma,
Sete annos ha que ando
Por ti namorada.
— Deixei minha terra
E fiz aqui pousada.
«Cuidara que assim fôra,
Por ti tudo deixara;
Se é assim, mesmo agora
Nos braços te apertara.

Ditas estas fallas,
Ao longe que assomava
Cavalleiro armado,
Sobre a areia voava;
Alazão que monta
P'la bocca escumava.
Tambem com elle vinha
Nobre cavalgada.

«Corre d'ahi, mouro,
Não digas que eu fallava,

Além vem cavalleiro
Com lança, espada e malha.

Cavallo inda longe
Mui bem que rinfava;
O cavallo branco
Dom Silva o montava.

— Conheço o cavalleiro,
E quem o esperava;
Dom Silva que importa,
E sua gente armada?
Se aqui me não queres,
E's sua apalavrada,
Por elle tu andas
D'amores tocada.
«Tem-te, tem-te, moiro,
Escuta uma palavra.
— Como te heide ouvir,
Do cavalleiro a espada
Me atravessa o corpo,
A lança me entra n'alma.

Por manhã de maio
Cavalleiro chegava,
Moriana o christane
Mais que ao moiro amava;
Nem seu pae com conselhos
Do amor a voltava;
Não era inda meio dia,
Remedio ninguem dava,
Co'christão Dom Silva
Moriana se apartava.

Fernando Wolf, e com elle Dozy, consideravam que no ditado popular do romance, as rimas agudas não se transformavam em graves pelo accrescentamento do *e* paragogico, e attribuiam á ignorancia dos impressores e livreiros do seculo XVI este emprego, prolongando a syllaba das palavras agudas. Contra esta opinião appresentou Amador de los Rios a auctoridade irrefragavel do celebre grammatico Nebrija, do fim do seculo XV, que notou o facto pra-

ticado pelo povo, e por effeito do prolongamento do canto, que exigia o apoio de uma vogal. Fallando dos pés do romance, expõe Nebrija: «Pode ter este verso uma syllaba a menos, quando a final é ***aguda***, como em outro romance:

> Morir se quiere Alexandre
> de dolor de coraçon;
> embió por sus maestros
> quantos en el mundo son:

«Aquelles que o cantam, pois que acham curto e escasso aquelle ultimo spondeo, supprem e refazem o que falta por aquella figura que os grammaticos chamam *paragoge*, a qual... é accrescentamento de syllaba no fim da palavra; e por *coraçon* e *son* dizem *coraçone* e *sone*.» [1]

Não admira que os illustres criticos allemães caíssem n'esse equivoco, por que desconheciam a linguagem popular, em que o *e* paragogico é um facto caracteristico, e que se torna uma necessidade desde que a palavra se emprega cantada. Apontando o facto nos dialectos *gallego* e *bable*, Amador de los Rios insiste sobre a influencia musical: «Quanto á rasão que durante a Edade media obrigava os cantores dos Romances a completar o numero das syllabas de pés ou hemistychios *agudos*, parece-nos bem observar que se fundava na natureza propria do canto. A voz insistia sempre nos finaes de cada phrase musical, que se determinava precisamente nas rimas ou *assonancias*, e produzindo-se ao grado dos cantores, dava a esta primitiva ária, cantoria ou toada um movimento uniforme e até monotono.» [2] E em uma

---

[1] *Arte de la lengua castellana*, l. II, c. 8.
[2] *Hist. critica de la Litteratura española*, t. II, p. 480.

critica á opinião de Wolf, é sob o ponto de vista musical que Amador de los Rios insiste mais: «O que clara e palpavelmente se deduz, é, que se antes de 1492 se commettia espontaneamente pelos cantores populares a figura de que falla o sabio mestre da Rainha Catholica, *para satisfazer plenamente a necessidade do canto*, seguiu-se cumprindo este requisito do mesmo modo no seculo XVI mostrando-se respeitadores da tradição os primeiros editores dos romances, sendo consequentemente dignos do louvor dos doutos. Por todos os modos, o uso do *e* paragogico nos *assonantes agudos*, principalmente em relação ao canto, é um facto altamente historico e de não pequena importancia nos romances castelhanos.»

Este phenomeno do *e* paragogico para tornar *grave* ou paroxytona a assonancia do verso, tambem se manifestou na poesia italiana antiga, como observou D'Ancona em relação á Toscana: «Ma la poesia toscana antica non amava questi *troncamenti;* tanto vero che nelle Canzonette sacre e profane, nelle Ballate e nelle Laudi *trovate sempre versi piani ed interi*, e le rime al mezzo sono tali. quand'anche se ne *accresca qualche volta una sillaba al verso.*» Sobre este accrescentamento do *e* paragogico, Nigra, no estudo sobre *La poesia popular italiana*, citando as collecções de Tommase, Tigri, Marcoaldi, Giandrea e Imbriani: «A repugnancia dos dialectos da Italia inferior pela desinencia oxytona *(aguda)* é tão natural á sua indole, que se costuma alongal-a com a juncção inorganica de uma syllaba final de accento grammatical e monosyllabica.» [1] E' um phenomeno proprio da dialectologia popular, que da intonação

[1] *Canti popolari del Piemonti*, p. XVII.

verbal se torna mais necessario no canto pelo prolongamento da nota melodica. Nigra entendeu deduzir d'este simples facto prosodico uma caracteristica fundamental para distinguir a Poesia popular da *Alta Italia* (Liguria, Piemonte, Lombardia, Emilia e Venetia) da Italia inferior, pelo emprego das palavras *agudas* ou *graves* no fim do verso: «a desinencia dos vocabulos amplamente *oxytona*, propria de todos os dialectos da Italia superior, é contraria á indole dos dialectos da Italia inferior. A este diverso caracter dos dialectos das duas partes da Italia, corresponde um diverso caracter externo da respectiva poesia popular. A Italia superior tem a *Canzone* com mais de metade pelo menos de desinencias *agudas*; a Italia inferior tem o *Strambotto*, com os versos de desinencia ordinariamênte *grave.*» (Ib., p. XVI). Mas d'este caracteristico, que tende a confundir-se pela influencia culta da litteratura e da politica unitarista, nada se tira para a essencia da poesia popular, — os themas poeticos e os seus generos morphologicos. Nigra entendeu ampliar a sua observação á poesia popular dos demais povos peninsulares: «A poesia popular da Italia inferior tem versos sempre ou quasi sempre paroxytonos (graves). A que é propriamente indigena da Hespanha castelhana, tambem tem a preponderancia dos versos paroxytonos. O metro octonario com o monorrimo alterno dos Romances hespanhoes é geralmente paroxytono em todas as terminações dos versos. Quando um romance hespanhol, com caracter popular, appresenta terminações oxytonas alternadas com paroxytonas, pode-se em regra presumir, que elle tem uma origem estrangeira, e que foi importado em Castella ou das provincias hespanholas de linguagem não castelhana, ou da Provença e Languedoc, ou de Portugal. Indicamos este criterio aos que estudam as fontes e

a formação do Romanceiro hespanhol. A presença do verso agudo ou oxytono na Hespanha castelhana e na Italia inferior indica regularmente a proveniencia ou imitação Celto-romana. — E' natural que não se encontrando esta poesia Celto-romana senão nas populações da Italia superior, da Provença, da França, da Catalunha e de Portugal, essa poesia deve considerar-se originaria d'esses paizes.» (Ib., p. XXIX) Gaston Paris tendo mostrado a falta de verdade anthropologica na designação Celto-romana dada a' populações *liguriças*, considera luminosa a caracteristica das desinencias oxytonas ou paroxytonas, acceitando-a fóra da Italia com modificações impostas pelos phenomenos das alterações phoneticas. Mas, no fundo, consistindo o facto no accrescentamento de um *e* paragogico, que torna grave as desinencias agudas, tanto na poesia popular italiana, franceza, castelhana e portugueza, vê-se que esse phenomeno da prosodia dialectal [1] se mantem pela exigencia do portamento no *canto* popular, que os proprios contrapontistas do seculo XVI, como Salinas, Pissador e Fuenllana, conservaram nas suas transcripções. Menendez Pidal, attendendo ao phenomeno musical, observa: «No seculo XVII, ainda conservavam esta pratica os cantores das ruas, pois Lope de Vega, na *Fuente Ovejuna*, põe na bocca de um d'elles uma Cançoneta cujos assonantes são: Commendador*e*, hombres, vencedor*e*.» [2]

---

[1] Sobre o facto linguistico do *e* paragogico escreve Amador de los Rios: «não só é certo nos seculos XV e XVI, mas tambem ainda hoje... nas fontes publicas de Madrid, servidas por asturianos, que fallam um romance muito antiquado, ou — na Virgen del Puerto, aonde têm umas festas dominicaes todos os filhos de Pelayo, de humilde condição, que vivem na côrte, ouve-se nas suas fallas e nos seus cantos tradicionaes dizer e cantar: Amar*e*, criar*e*, plannare, etc.» (*Hist. cit.*, t. II, 627.)

[2] *Leyenda de los Infantes de Lara*, p. 419.

Quando Francisco Salinas, no seu tratado *De Musica*, (1577) trata como se egualam os dois octonarios, exemplifica com o verso: «Ut apparet in his hispanis:

Los braços traygo cansados
de los muertos rodear;

«ubi posterius membrum æquivalet priori, quoniam *unum tempus* quod no siletur in fine, *ab antiquis voce canebatur* in hunc modum:

Los braços traygo cansados
de los muertos rodear*e*.» [1]

A mesma terminação metrica do *e* paragogico é admittida pelo compositor Luiz Narvaez, na sua obra *Delphin de Musica*, de 1538, e por Diego Plssador em 1552 no seu *Libro de Musica de Vihuela*, quando transcrevem Romances velhos.

Repetindo o erro da origem do canto popular do Cantochão ecclesiastico, escreve Amador de los Rios, fallando de uma toada (melodia) anterior: «Tomando por typo principal o Cantochão, recebido em todo o Occidente desde a epoca de San Gregorio e generalisado na peninsula iberica desde a edade do toledano San Eugenio III.» (*Hist. litt.*, II, 606.) Mas, as melodias populares, como Rios sustenta, exigem na poesia castelhana as assonancias graves ou femininas; ao passo que o Cantochão, introduzido em Hespanha sob Alfonso VI pelo influxo da Egreja franceza, exigia as syllabas agudas, ou masculinas. Fernando Wolf, em uma discussão com Rios sobre o *e* paragogico, escreve sobre esta caracteristica do Cantochão: «pois a *salmodia* e o

[1] *De Musica*, cap. VI, do tit. VII, p. 384.

Cantochão da Egreja, — segundo a sua origem e a sua indole tambem eminentemente *populares*, destinados para serem executados pelo côro com participação pela multidão dos crentes, emfim, pelo povo, em contraste com o Canto ambrosiano ou artistico serviam de modelo para os cantores d'essas poesias (populares.) Agora, está sabido e admittido por todos os mestres de musica, que o Cantochão prefere e quasi exige — conforme a sua origem e objecto — as desinencias *masculinas.*» Wolf abona-se com a auctoridade de Lebeuf, no *Tratado historico e pratico do Canto ecclesiastico*, Cagrol e Barbazan, que mostram que as rimas femininas ou graves eram incompativeis com as cadencias rythmadas do Cantochão. Como pois derivar d'estas melodias determinadas por palavras *agudas*, as melodias populares nascidas simultaneamente com as assonancias e rimas *graves*? A tendencia para a rima feminina ou grave provém da propria melodia popular, que termina pelo apagamento dos sons surdos. De um canto popular da Bretanha, em uma festa patronal, escreve o editor do Mysterio de Sainte Nonne: «E' uma especie de recitativo que *varía com a medida dos versos, mas sem perder nada da sua monotonia*, porque a voz do cantor muito elevada ao começar uma estrophe, abaixa-se insensivelmente e *acaba em um tom quasi surdo.*» Pode parecer-se a melodia popular com a tonalidade do Cantochão, mas este abaixamento final define bem a sua differença de origem e de caracter. O rei D. Duarte, no Regimento da sua Capella, revela-nos a influencia que os cantos populares exerciam na transformação do meio religioso: «que tanto que ouverem conhecimento de cantar que os façam cantar aa estante, e que lhe façom *ensynar alguas cantigas* a alguũ que saiba bem cantar,..... ca esto lhe faz

perder o empacho de cantar e esforçar a voz e gaançar *melhor geito e mais gracioso* de cantar.» (*Leal Cons.*, p. 450.); «em qualquer cousa que ouverem de cantar, ora seja de canto feito ou *descanto*, declarem a *letera d'aquello que cantarem*, salvo se ella fôr deshonesta pera se dizer.» (Ib., p. 453.)

A efflorescencia da Poesia popular do seculo xv é um facto notado por Fernando Wolf em relação á Hespanha, mas explica-a pela influencia artistica dos homens cultos: «Quando a poesia e a musica se iam desenvolvendo, tiveram sempre mais influxo na poesia e cantoria populares; e por isso se introduzia tambem n'estas maior regularidade e observancia mais rigorosa do numero de syllabas e tempos (desenvolvimento e influxo, que deviam realisar-se na poesia castelhana durante o seculo xv.) Então foi quando, a meu vêr, começaram os poetas artisticos e os mestres de musica, attendendo, quiçá pela primeira vez algum tanto á poesia popular...» [1] Sem contradictar esta observação de Wolf, Amador de los Rios, mostrando que nos seculos XIII e XIV existindo uma musica artistica cultivada pelos trovadores, monarchas e fidalgos, e ligada com a poesia, diz: «porquê esperar para o seculo xv para conceder alguma influencia á musica e poesia artistica nos cantares do vulgo? Eu não julgo necessaria essa influencia para o desenvolvimento da assonancia nos *Romances velhos*, dada a indole especial da lingua; porém suppondo-a verdadeira, não creio que possa limitar-se á época referida.» (Ib., p. 626).

Os cantos epicos francezes divulgados pelos jograes na Hespanha, vieram pelo processo natural das abreviações a apparecerem na corrente oral na

[1] Carta de Wolf, de 7 de janeiro de 1860. Ap. Rios, *op. cit.*, p. 620.

fórma laconica e incisiva dos Romances. Gaston Paris não crê que entre os Romances do seculo xv e as Canções de Gesta exista uma relação effectiva;[1] comtudo transcrevemos a opinião do grande historiador litterario Victor Leclerc, que define essa relação: «Entre os Romances, mesmo, ou os pequenos poemas historicos das diversas collecções do *Romanceiro*, ha alguns que provêm de França. Temos uma Canção de Gesta sobre Landri, maire du Palais no tempo de Chilperic, referida pelos troveiros, pelos trovadores e que um theologo do seculo XII, Pedro o Chantre, se dignou citar; existe um resumo d'este poema no romance de Landarico. Os Romances sobre Fernan Gonzalez, recusando a ordem que lhe transmitte o mensageiro do rei de Leão, sobre o rei Almanzor espancado com um taboleiro de xadrez por Mudarra, o bastardo, são tambem episodios de poemas francezes sobre os Doze Pares.

«Dois romances que se referem ao rei de Castella Alfonso VII (1214) e ao *imposto dos cinco maravedis*, podiam ter sido inspirados pela obra de Jean Bodel, já divulgada na Europa desde o anno de 1200, a *Chanson des Saxons*. Carlos Magno tendo exigido quatro dinheiros a cada um dos seus barões, que ainda não tinham satisfeito a *chevage*

---

1 «A França produziu, desde o seculo IX pelo menos até ao seculo XIV, uma massa consideravel de poesia epica; as Canções romanescas dos seculos XV e XVI, não terão parentesco com as Canções de Gesta da alta Edade media? Não creio que entre umas e outras exista um laço real. Nenhum assumpto, nenhum nome das Canções de Gesta passou para a Poesia popular; Carlosmagno, Roland, Guillaume d'Orange, Renaud de Montauban, Oger, Godofroi de Bouillon, du Guesclin, mesmo, o ultimo dos nossos heroes epicos, ahi são completamente desconhecidos. *Journel des Savants*, 1889, p. 609.»

(o reconhecimento de *chefe*), cincoenta mil d'entre elles fazem fabricar dinheiros de aço, que lhe vêm apresentar na ponta das suas lanças:

> Chascuns en aura quatre, c'est li chevages drois,
> As penons de nos lances les lierons estrois,
> Où ficherons as pointes des riches fers turquois,
> Puis irons querre Carle à Laon ou à Blois;
> Où que le trouverons, en riviere ou en bois,
> Offert soit li chevages ensi com par gabois.
>
> (Ed. 1839, I, 57.)

«Don Nuño de Lara não falla de outro modo aos fidalgos que não querem ser tributados:

> Ios á vuestras posadas,
> Armáos bien á caballo,
> Los cinco maravedis
> Atadlos bien en un paño,
> En las puntas de las lanzas
> Los traigais aqui colgado.
>
> (*Primavera y Flor de Rom.*, I, 194)

«De ambas as partes o *gabois* teve em exito completo; os barões hespanhoes são apenas tres mil, mas Alfonso, o vencedor das Navas, diante d'esta fórma ameaçadora de pagar o imposto, recua como Carlos Magno.

«Nos romances sobre *Calainos*, sobre *Gaifeiros*, sobre o Conde Grimaldo, pae do illustre Montesinos, encontramos Carlos Magno e os seus Preux. E' tambem memorada a França, *Francia la bien guarnida*, nas aventuras de *Renaud*, imperador da Trebisonda, na *Infanta de França*, na *Infantina e o filho do Rei de França*, *D. Martin* e D. Beatriz, e n'esta narrativa gloriosa do cavalleiro francez *Garinos* (Garin), que prisioneiro de guerra em *Roncesvalles*, depois de sete annos de captiverio, conse-

guiu por sua destreza em uma festa celebrada pelos mussulmanos, botar abaixo o alvo que a suas lanças não attingiam, e pela sua lucta com elles, recobrar a liberdade.

«A Tavola Redonda, *Galvão (Gauvain)* Tristão, Lancelot *(Lançarote)* e todos esses outros generos mais humildes, como *Dits*, *Lais*, *Fabliaux*, forneceram a seu turno alguns assumptos aos metrificadores de Romances, sobretudo na Catalunha e na Navarra.»[1] As Gestas francezas não podiam ser indifferentes aos povos hispanicos, principalmente quando alludiam a situações da sua historia nacional bordada de bellas tradições heroicas; Gaston Paris reconhece que a Gesta de *Anseis de Carthago*, assenta sobre a lenda da violação da filha do Conde Julião pelo rei Dom Rodrigo;[2] Menendez Pelayo examinando essa Gesta do seculo XIII, vê representado D. Julião em Isoré, e Muça em Marsilio. Porventura essas Outavas simulando portuguez archaico, sobre a *Perda de Hespanha* (O rouço da Cava, etc.), imitavam litterariamente a narrativa da Canção de Gesta. Assim na tradição popular do Algarve apparece o romance de *Dom Julião*, que o colleccionador Estacio da Veiga retocou, mas que restituido ao verso quinario primitivo, dá-nos o typo popular de *Romance velho*, que os compiladores do seculo XV desnaturaram:

DOM JULIÃO OU O CONDE DE CEUTA

Oh Rei Dom Rodrigo,
Sem alma e palavra,
Pagas com a vida
A traição de Cava;

---

[1] *Discours sur l'état des Lettres en France au quatorzième siècle*, t. I, p. 53.
[2] *La Litterature francaise ou Moyen Age*, p. 43.

Dom Juliano em Ceita,
Ceita a bem fadada,
Jurou a vingança
Pelas suas barbas.
Ao rei da Moirama
Escreve uma carta,
Em que lhe daria
Reino de Granada,
Se mandasse ao campo
Sua gente armada,
P'ra vingar a filha
Que o rei deshonrara.
Leu a carta o mouro,
Gente apparelhava,
P'ra vingar Juliano,
Conquistar Granada.

Triste de Hespanha,
Nobre e desgraçada,
Por vingança tréda
Tu serás escrava;
Cidades e villas
Te serão ganhadas.
As terras bemditas
De perros cercadas!
O rei Dom Rodrigo
Vae-lhe dar batalha,
Lo tredor Dom Oppas [1]
Tudo atraiçoava.
Perde Dom Rodrigo
A grande batalha,
Perde Andalusia,
E perde a Granada,
Guadalete não viu
Outra tão pelejada.
Juliano e Oppas
Vingam Dona Cava,
A Hespanha toda
Em poder da Moirama.

---

[1] Em uma cantiga do povo contra o Arcebispo Carrillo, ao arrastar a sua imagem, apparece esta fórma metrica:

Esta es Simancas, Esta és Simancas
Don Oppas traydor, Que no Penaflor.

(Ap. Rios, *Hist. lett.*, IV, 541.)

Os personagens das Epopêas francezas apparecem com os seus nomes transformados pela assimilação popular, taes como *Ganelon* (do germanico *Wanilo)* em uma fórma *Balão;* e *Roland* (da fórma germanica *Chrodolant*, d'onde *Hruodland*, em Eginhard, e *Rutlandus*, de Tortarius, significando o defensor da terra) em *Roldão.*[1]

Além dos quadros epicos das Canções de Gesta, propagaram-se por via do canto as Canções narrativas chamadas na Edade média franceza Chansons *de toile;*[2] todos esses themas da *Mal maridada*, *Freira arrependida*, Marido que mata a mulher, Mulher que engana o marido, Amores com a casada, Noivo que rapta a desposada, Amante que morre por vingança da mulher desprezada, acham-se abundantemente representados no Romanceiro portuguez continental e insulano, em versões provadamente do seculo XV.

As Canções lyricas francezas tambem se espalharam pela Europa no seculo XV, facto devido aos habitos de côrte e imitados na vida desafogada da burguezia. Escreve Gaston Paris: «No seculo XV, accentuadamente na Italia, estimavam se bastante as Canções francezas, sobretudo as que tinham um ca-

---

[1] Em um Cancioneiro do seculo XV, citado por Gallardo, lê-se: (*Ensaio*, p. 456):

> Con toda my cuyta,
> Con toda mi fiel,
> Quando yo veo
> Mancebo novel,
> Mas pena amarga,
> Yo fago por él,
> *Que Roldan*
> *Por su espada.*

[2] Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1891, p. 680.

racter popular. As numerosas collecções que as contém, não apprecentam comtudo algumas semelhantes, ás nossas...»[1] Podemos seguir este veio em Portugal.

No seculo xv as cantigas francezas vulgarisaram-se na Peninsula; Milá y Fontanals cita uns versos francezes na primeira folha de um registro de Aragão:

Nulh hom no se dout esbausir
De se que li doyt avenir,
Si fortuna l'en sobrapren.[2]

Na Biblioteca de Gallardo, (p. 558) cita-se uma canção castelhana com um verso francez:

Y bien come quien se messa
Sus criados cantaremos
Je soy pobre de liesse.

Os trez poetas francezes Alain Chartier, Guillaume de Loris, e Michaud, vêm referidos nas allusões de Rocaberti na sua *Comedia de la Gloria de Amor.* As allegorias do *Roman de la Rose* entravam na sympathia dos poetas cultos, que as preferiam á allegoria tragica da *Divina Comedia.*

Na Bibliotheca do Condestavel de Portugal existiam muitos livros de poesia franceza, e Santillana, que conhecia o Roman de la Rose e admirava Alain Chartier, «preferia aos francezes em vez dos italianos *en el guardar del arte.*[3]

---

[1] Id., *ib.*, 1889, p. 621.

[2] *De los Trovadores en España*, p. 516.

[3] Varios Cancioneiros francezes apparecem apontados no Inventario dos objectos que Isabel a Catholica tinha em Alcazar de Se-

No *Auto da Fé*, representado em 1501, Gil Vicente inscreveu esta rubrica final: «*Cantam a quatro vozes una hua enselada*, que veiu de França, *e assi se vão com ella, e acaba a obra.*» (I, 75.) E no *Auto dos Quatro Tempos*, representado nos paços da Alcaçova em 1505: «Até chegarem ao presepio vão cantando *huma cantiga franceza*, que diz:

Ay de la noble
Villa de Paris, etc.»

Esta cantiga encontra se no *Cancioneiro musical dos Seculos* XVI *e* XV, publicado por Barbieri, mas alguns dos seus versos estão em um francez illegivel; vem acompanhada da musica da epoca.

Barbieri conheceu a referencia de Gil Vicente, deplorando não ter mais versos para restabelecer o texto deturpado do Cancioneiro, (fl. CXII ỳ.) notando: «cuya correccion dejo á cargo de otro investigador mas habil y afortunado que yo.» Tentámos essa restauração:

Ay de la noble
Ville de Paris,
Que de Aude
Porte le nom.

---

govia em 1483, e que se guarda no Archivo de Simancas; entre outros:

«Otro libro de pliego entero, escripto en pergamiño de mano *en romance francés* que es *Cancionero francez* con unas tablas de cuero colorado sin cerraduras.

«Otro libro de quarto de pliego do pergamiño de mano que és *canto de organo en frances* con unas tablas de papel forradas en cuero colorado.

«Otro libro de pliego entero de mano de papel *en romance francés* que se dice *Cancionero francés* con unas coberturas de pergamiño.» (Ap. *Cancionero musical del siglo* XV *y* XVI, p. 14. Ed. Barbieri)

Nos catalogos das Livrarias de D. Martin (1410) e do Principe de Viana (1469) apontam-se muitos poemas e cancioneiros francezes.

Ay de le gentil
Compagnon;
Ay de la fille
De Roldon.

Partir me fait
Seul ma raison;
Povre d'espoir
Qui echangeons.

Que dèjà revoir
Me fais Marion,
Qui est la brunete
Que echange nom.

Tirum-lirum, tirum,
De turrin, que vient
Soldat et capitain.[1]

A Canção de Francisco de Sousa, *Abaixo esta serra*, (Canc. ger., III, 562) acha-se na forma tradicional no Auvergne, *Baichate montagne*, e na forma litteraria de Gaston Phebus; deriva d'esta corrente franceza documentada com outras similares no Can-

---

[1] *Canc. musical*, n.º 429. Transcrevemos aqui o texto deturpado, para que outros aperfeiçôem a restituição:

Ay de la noble vile de Pris,
Que de dua purte leno:
Ay de le compañon gentil,
Ay de la fille de Roldon.
Partir me fase mon rason
Pobre despin qui exange nos
Que dejar me fas Marian
Qui e bruneta qui exunge nos
Tirum-lirum tirum
De turrin que bien solda caplá

A musica é a quatro vozes, sendo a melodia em tiple com acompanhamento de contralto.

cioneiro publicado por Barbieri. Na estrophe 41 da Ecloga *Crisfal*, vem uma situação que era commum ás Canções francezas:

> Como alli têm por uso,
> em uma roca fiando;
> mas, como que hia cuidando,
> *cahia-se lhe o fuso*
> *da mão de quando em quando.*

Boileau cita uma velha canção franceza, que faz lembrar estes versos do *Crisfal:*

> La charmante bergère
> Ecoutant ces discours,
> D'une main menagère,
> Allait filant tousjours;
> Et doucement attpeinte
> D'une si douce plainte,
> *Fit tomber por trois fois*
> *Le fuseau de ses doigts.*

Antonio Prestes, no *Auto da Ave-Maria* condemna as *musicas jusquinas*, (de Josquin des Prés) e aquelles que além de trajarem á italiana tem «*Dulce França* nos ouvidos.» (p. 53. Ed. 1871.) Esta corrente franceza na côrte portugueza explica-se pela viagem de D. Affonso v, indo pedir auxilio a Luiz xi; nos poetas do Cancioneiro geral de Garcia de Resende, cita-se com frequencia a influencia franceza:

> Mas, um conselho, senhor,
> vos darei á *ley de França*...
>
> (Canc. ger., I, 318.)

> nam se meta
> nenhum de vossas mercês
> enculpar *trajo francez*.
>
> (Ib., II, 122.)

que quem sua trova fez
nam em *França*, mas em Fez
aprendeu tal invenção.

(Ib., III, 271.)

Antonio Prestres, diz em um verso: «Ah, que *tanger tão francez.*»

A Cantiga popular, a que allude Camões no verso do Auto de *El Rei Seleuco:* «Ouvistes vós cantar já — *Velho malo em minha cama?*» e no *Crisfal:* «Quando a cantar se ouvia — Dando fé, que *em sua cama — O velho não dormiria*» — apparece em uma canção do Auvergne, o *Vieillard d'amour*, mas a communicação a Portugal explica-se pelo seu apparecimento no Cancioneiro musical dos seculos XV e XVI.

Eis a letra da composição musical de Sedano, (fl. cccj.) publicada por Barbieri sob o n.° 460:

Viejo malo en la mi cama,
Por mi fé, no dormirá.

—Es un viejo desdeñado,
No puede comer bocado,
El beberá lo cobrado,
Toda me gomitará.

«Hija, él tiene parientes
Muy ricos y muy potentes;
Aunque le falten los dientes,
Asi nó te morderá.

Desde que as côrtes de Portugal e Castella se reconciliaram, realisando-se o casamento do principe D. Affonso com a filha de Fernando e Isabel, a influencia franceza foi substituida pela castelhana, e começou uma corrente de desnacionalisação ou prevaleeimento do *iberismo* sobre o *lusismo*. Os poetas

palacianos versificam na lingua castelhana, e muitas das suas composições ficaram pelos Cancioneiros hespanhoes, como estas coplas:

Bien diré d'amor,
pues que me lo fez
quedar esta vez
por seu servidor.

Eu tenho vontade
d'amor me partir,
e tal en verdade
nunca o servir,
sem aver galardon
de minha senhor.

O amor me dizia
un dia fallando:
— Si me plazeria
amar de seu bando
gentil graciosa
de fina color.[1]

No preciosissimo Cancioneiro musical hespanhol do seculo xv, algumas Canções referem-se a Portugal, ou têm versos portuguezes; a Canção 458 é um fragmento que revela uma linda barcarola:

Meus olhos van por lo mare,
Mirando van Portugale.

Meus olhos van por lo rio
... .

A Canção 425 é um colloquio entre uma dama castelhana e um portuguez, sobre o pé:

[1] Cancionero de Isabel II, fl. 78. Ap. Rios, *Hist. litt*, VII, 74.

Olhade-me, gentil dona,
Y valey per vossa ley,
Que so da casa do Rey.

De menino so criado
No Paço mas que ninguem;
So fidalgo aprobado
Da Villa de Santarem.
Olhade-me sin desden,
Y valey per vosa fey,
Que so da casa do Rey. Etc.

Na côrte de Fernando e Isabel cantava-se um Romance sobre a Batalha do Toro, em que se accentuava a derrota de D. Affonso V de Portugal; achava-se refugiado na côrte de Castella Fernão da Silveira, depois da conjuração contra D. João II, e ahi lhe suscitou o romance um dito memoravel pela ironia através do seu sentido historico:

«Sendo el Rey D. Affonso, o quinto, viuvo, escreveram-lhe alguns Senhores de Castella que casasse com sua sobrinha a Excellente Senhora, que la estava, e a quem pertencia o Reyno de Castella, que elles o ajudariam contra el Rey D. Fernando de Aragão, que pretendia o Reyno porque casara com uma irmã de el Rey Don Henrique; tendo estes dois Reys sobre isto guerra dentro em Castella, dandose a batalha entre Touro e Samora, foi el Rey Dom Affonso, que pelejava em uma parte, vencido, e o Principe Dom João seu filho, que pelejava em outra, vencedor, e ficou no campo com a honra, e o pae salvou-se em hum logar que estava por elle, e tornado para Portugal nunca mais pode proseguir este intento. Estando el Rey Don Fernando huma sésta ouvindo musica, cantando lhe o seu musico ***hum Romance, a letra do qual continha o vencimento que se houvera contra el Rey Dom Affonso***, e depois de acabado, perguntou el Rey a Fernão da Silveira:

— Que lhe parecia?

E podendo mais com elle a natureza de portuguez, que o odio particular que tinha a el Rey Dom João, respondeu:

— Senhor, muito bem está o Romance do pay; mas faça-me V. A. agora a mercê que mande cantar o *Vil'ancete* do filho.» [1]

Como este Romance á batalha do Toro, tambem se fizeram outros á Conquista de Granada, de que Barbieri publicou a letra e a musica no seu importante Cancioneiro. Como uma epigenese, sobre os Romances velhos trovaram os Romances novos dos acontecimentos contemporaneos.

Em uns versos de Stuniga, (*Canc. gener.*, fl. xxx. Ed. 1557) fallando nas prendas proprias de um cavalheiro, diz que deve saber tocar instrumentos, e cantar *velhos Cantares:*

> Flauta, laud, vihuela,
> al galan son muy amigos;
> *Cantares tristes antiguos*
> es los que les consuela.

Tambem Sá de Miranda allude a esses *Cantares velhos*, quando diz no verso: «se os *velhos Solaos* fallam verdade...» No Cancioneiro musical do seculo xv, publicado por Barbieri, encontram-se muitos d'esses cantares, que completam as referencias que a elles fazem como muito conhecidos Gil Vicente, Christovam Falcão e Caminha; apontaremos a Canção: *Nunca fué pena mayor*, que a rainha D. Joanna (filha do rei D. Duarte) mulher de Henrique IV de Castella, em 1456, desejou vêr glosada. Em Por.

[1] *Memoria dos Ditos e Sentenças.* Ms. da Torre do Tombo, n.º 1126.

tugal Pero Homem intercalou-a em umas coplas, que vem no Cancioneiro de Resende; (III, 87.) Barbieri tambem a encontrou intercalada nas tragi-comedias de Gil Vicente *Fragoa de Amor* e *Cortes de Jupiter*; transcreve a letra da Canção feita pelo primeiro Duque de Alba D. Garcia Alvarez de Toledo, com a musica de Juan de Urrede (maestro flamengo, segundo Vander Straeten.) Por aqui se vê como as Canções castelhanas iam invadindo a côrte de Portugal, a ponto de já na primeira metade do seculo XVI dizer Jorge Ferreira, que se não perdoava uma cantiga portugueza. E' tambem esta uma das causas da obliteração da poesia popular portugueza no continente, ao passo que se conservou nos dois Archipelagos atlanticos, aonde esta influencia cortezanesca não chegou. A estrophe 42 do *Crisfal*, traz tambem uma referencia a esses Cantares velhos, e principalmente castelhanos:

Tendo parecer divino,
pera que melhor lhe quadre,
cantar canto de ladino:
Yo me yva la mi madre
a Sancta Maria del Pino.

No citado *Cancionero musical de los siglos* XV *y* XVI, publicado por Barbieri em 1890, vem a forma original primitiva (n.° 380):

Yo me iba, la mi madre,
A Santa Maria del Pino;
Vi andar una serrana
Bien acerca del camino.
Saya traia pretado
De un verde florentino;
Bien alla la viera andar
Gurriando su ganado
Y dicendo este cantar: etc.

Barbieri diz: «la musica está bien hecha, y su melodia tiene muy buen sabor popular.» (p. 195.)

Aqui temos bem caracterisados entre os galantes da côrte portugueza os *Cantares velhos*, que no seculo XV estavam em moda, e que eram propriamente glosas, ou voltas sobre as antigas Serranilhas populares. Citaremos ainda como muito vulgarisado no seculo XV o romance lyrico da *Bella mal maridada*, glosado no Cancioneiro de Resende; o poeta Nuno Pereira despeitado por que D. Leonor da Silva casara com outro, escreve:

> *Donzella mal maridada*
> que se nos vae d'esta terra,
> Deus lhe dê vida penada,
> por que lhe seja lembrada
> minha pena lá na serra.
>
> (Canc. ger. I, 250.)

Jorge da Silveira, tambem lhe escreveu como em ajuda:

> Por vós fizeste lembrar
> a gentil *mal maridada*,
> por vós a vereis cantar,
> e vos deveis de chorar
> tal errada.

E Garcia de Resende mandando novas da côrte ao capitão da Mina, referindo-se a este casamento de D. Leonor da Silva, tambem allude ao velho cantar:

> A que sabeys que casou,
> que diz, que é *mal maridada*,
> o dia que se ençarrou,
> uma grande bofetada
> a seu esposo pegou.
>
> (Ib., III, 576.)

Sá de Miranda escreveu umas Voltas *A la bella mal maridada* em castelhano; e Gil Vicente cita muitas vezes este romance:

> Cantar-te-han por alvorada
> *La bella mal maridada*
> Mal goso viste de ti.

Gil Vicente, na Tragicomedia *Fragoa de Amor*, representada em 1525, parodiava em linguagem de preto este cantar velho:

> *Le bella mal maruvada*
> De linde que a mi vê,
> Vejo-ta triste, nojada,
> Dize tu rasão puruquê.
> A mi cuida que dormia
> Quando ma foram cassa.
> Se acordara a mi jazia
> Eese nunca a mi lembrá.
> *Le bella mal maruvada*
> Não sei quem cassa a mi,
> Mia marido non vale nada,
> Mi sabe rasão puruquê.
>
> (Obr., II, 333.)

Barbieri estudando este thema musical, (Canç. n.º 158) allude á parodia de Gil Vicente, para provar como: «La extraordinaria popularidad del tal Villancico se extendia a Portugal.» (p. 107.) Jorge de Montemór, tambem traz no seu Cancioneiro uma glosa da *Bella mal maridada*, que por ventura pela sua posição de cantor da Capella real, trataria tambem em musica.

Prestes, no *Auto do Procurador*, cita-lhe o segundo verso: *de las mas lindas que yo vi;* (p. 113 e 448.) e no *Auto do Desembargador:* «Casado e *bem maridado.*» (p. 216.) D. Francisco Manuel de Mellô, fez um romance á *La bella mal maridada, elogiò de*

chança (na *Avena de Tersicore*, p. 71.) por ventura allusivo á Condessa de Villa Nova e Figueiró, por quem tanto soffreu. Gregorio Silvestre satirisou os poetas que estafaram este thema com glosas e parodias, no fim do seculo XVI:

> O' *bella mal maridada*,
> A que manos has venido!
> Mal casada e *mal glosada*,
> De los poetas tratada
> Peor que de tu marido...
>
> (*Rom. ger.*, Ochôa, 350)

A enorme vulgarisação d'este romance resultou do grande numero de Pliegos sueltos em que foi impresso no fim do seculo XV, alguns d'elles examinados por Duran. (*Rom. gen.*, I, p. XLVIII.)

Parece que a forma primitiva d'este thema poetico da *Bella mal maridada* foi a de romance, trovado sobre um caso local ou anedocta da vida burgueza dos fins do seculo XV, como se infere de uma nota a um poemeto do *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, em que se lê: «*La Malmaridada*. Se dice por una señora llamada Peralta, de pequeña edad y gentil disposicion: la cual por sus pecados, casó con hombre tan feble, viejo y de mala complission, que ella tiene harto la mala ventura...»

Este nome de *Peralta* teve na côrte de D. João II um sentido malicioso, como se vê pelos apodos ao tratamento *Per'Alteza*, no Cancioneiro de Resende. A muita popularidade do Romance determinou as suas diversas transformações artisticas, primeiramente *glosado*, como se vê na glosa de Quesada, depois *parodiado* ao burlesco, ou applicado ao *divino* por Francisco de Ocaña, e finalmente convertido em formas lyricas do Villancico, generalisado pelas melodias harmonisadas pelos principaes con-

trapontistas hespanhoes do seculo XVI. Foi pelas glosas e pela musica que os versos do romance trovado por Juan de Zamora, como se infere da miscellanea poetica de Fernando Colon, se conservaram na tradição, até cahir no desdem dos poetas cultos, como a glosa satirica do portuguez Gregorio Silvestre, no fim do seculo XVI. O estudo da *Bella mal maridada* leva a determinar as phases da transformação da poesia popular, passando os seus themas das formas narrativas *(Romances)* para as lyricas *(Villancicos)* e para as bailadas. ou representadas *(Autos* e *Comedias famosas.)* Assim no seculo XVI, os compositores Luiz de Narvaez, (1538) Enrique de Valderrábano, (1548) influiram no prevalecimento da forma lyrica, tomando por thema muitos romances populares, que encantavam os serões do paço e da fidalguia. No seculo XVII, todo o fervor poetico de Lope de Vega e Calderon incide n'esses mesmos themas, elaborando-os na nova estructura da *Comedia famosa.*

Muitos dos *Romances velhos* do seculo XV, entraram no Cancioneiro do principio do seculo XVI e nas folhas volantes em gothico pela importancia que então se ligava ás suas *glosas* lyricas.

A generalisação da Imprensa suscitou a forma escripta, prevalecendo sobre a oral, e pela publicação de numerosos Pliegos sueltos, ou folhas volantes se vulgarisaram os principaes *Romances velhos,* que apparecem citados proverbialmente pelos escriptores do seculo XVI, e os que mais se radicaram na tradição portugueza continental e insulana, antes e muito de serem incorporados no *Cancionero de Romances* de Anvers, e na *Silva de Romances.*

Transcrevemos aqui o primeiro verso de cada um dos principaes Romances que appareceram em pliegos sueltos sem data, em 4.º gothico:

Muerto yace Durandarte
Cata Francia, Montesinos
De Mantua sale el Marqués
Riberas del Duero arriba
De Francia partió la niña
Mala la hubistes francezes
Don Rodrigo Rey de España
La bella mal maridada
Cativaranme los moros
De Granada parte el moro
En la salva está Amadis
Media noche era por hilo (*Conde Claros*)
A misa va el Emperador
Amara yo una señora
Conde Alarcos, de (Pedro de Riaño):
Retraida está la infanta
Buen Conde Fernan Gonzales
Gerineldo, Gerineldo
Ferido está Don Tristan
O Belerma, oh Belerma
Passeava se el rey moro.
Domingo era de Ramos
Por mi mal os vi (Os *Comendadores*)
Véo-vos crecida, hija
Paseavase el buen Conde
Asentado está Gaifeiros
Helo, helo, por do viene
Estava se el Conde Dirlos
Ya cabalga Calaynos
Rosa fresca, rosa fresca
Vamonos, digo mi tio (*Gaifeiros*)
Ya cabalga Diego Laynez
Paseabase el buen Conde
Hincado esta de rodillas (*Bernardo del Carpio*)

Este processo de vulgarisação acha-se patente no romance de *Dom Duardos*, de Gil Vicente, encontrado na tradição oral da ilha da Madeira, e da ilha de S. Jorge; antes d'elle apparecer nas Obras de Gil Vicente em 1562,[1] já se achava colligido no

[1] Duran descreve um pliego suelto, em 4.° a duas columnas, em gothico, que se intitula: «Romance sacado de la farsa de *Don*

Cancionero de Romances de 1557, tomado dos varios pliegos sueltos em que percorria a Hespanha.

Em 1521 citava Jorge Ferreira na *Eufrosina* o apontado romance do *Conde Claros* nas indicadas circumstancias, podendo-se affirmar o mesmo dos numerosos romances a que se referem todos os poetas comicos quinhentistas, os bucolicos e tambem Camões. O pliego suelto ou folha volante tem uma grande importancia para a comprehensão do vigor da poesia popular no seculo XV; a data da introducção da Typographia em varias cidades hespanholas define o tempo desde quando começaria esta intensa vulgarisação menos pelo canto e dança, que pela leitura. A Imprensa entrou em Barcelona em 1468, em Valencia em 1474, em Saragoça em 1475, em Sevilha em 1476;[2] os seus primeiros ensaios seriam occupados na reproducção de livros religiosos, ecclesiasticos e eruditos, antes de dar publicidade em folhas volantes aos cadernos manuscriptos de Romances. O folheto mais antigo, que deu logar a trovar-se o romance velho de *Virgilios*, é o que se intitula *Faictz merveilleux de Virgile;* o folheto ficou esquecido, e o romance vulgarisou-se transformando se em outros themas, como o de *Gerinaldo*.

No seu admiravel livro intitulado *Virgilio nel medio evo*, Comparetti, depois de ter estudado o grande poeta romano tanto na tradição classica das escho-

---

Duardos, que comienza *En el mes era de abril*, nuevamente glosado por Antonio Lopes, estudante portuguez, vezino de Trancoso, estando en la Universidade de Salamanca; y va un Testamento de amores . . . y en cabo de cada copla estan los renglones del romance que se glosa.»

Em um outro pliego suelto de 1572, impresso em Valladolid, que tem por titulo: Siguense ocho Romances viejos — El ochavo que dize : *En el mez era de Abril.*

[2] Bernard, *De l'origine de l'Imprimerie*, t II, p. 451.

las dos rethoricos e grammaticos da decadencia como nas tradições populares, conclue ácerca do romance hespanhol *Manda el rei prender Virgilios:*

«L'avventura colla figlia del Soldano affato diversa nell'indole sua da tutte altre, nelle quali Virgilio figura alle prese colle astuzie femminili e in guerra col bel sesso, è in questo libretto *(Les Faictz merveilleux de Virgille)* un' aggiunta presa certamente, come le altre aggiunte d'altre genere, da altri racconti popolarí e forse da qualche romanza spagnuola. Certo, benché da lontano, non ad altro che a questo dei racconti virgiliani puo ravvicinarsi il *Romance de Virgilio*, che troviamo nel Romancero del 1550. In esso il Virgilio della leggenda è appena riconnoscibile; il mago potente e prepotente s'è dileguato, non pero per cedere il posto al profeta, all'enciclopedico e molto meno al poeta. L'unica caratteristica che rammenti il Virgilio leggendario in questa romanza è quella dell'innamorato. Virgilio in essa è un buon *hidalgo* che, punito per una colpa amorosa, sopporta la pena con santa pazienza, ed in premio della sua rassegnazione ottienne l'oggetto dei suoi desideri, da cui è riamato, e con cui si marita in grazia del re e di monsignore arcivescovo.» *(Op. cit.*, t. II, p. 157.)

Em nota accrescenta Domenico Comparetti:

«Il sig. Braga, (*Historia da Poesia popular portugueza*, Porto, 1867, p. 176, sgg.) trova rapporti fra questa romanza spagnola di Virgilio, e la romanza portoghese di *Reginaldo*. (Almeida Garrett, *Romanceiro*, t. II, p. 163, sgg.) secondo la quale questo paggio avendo seddoto la figlia del re, viene condannato a morte; il re pero lo ode mentre canta nella torre, gli fa grazia, e lo marita colla propria figlia.»

Por aqui se vê que a grande auctoridade de Comparetti acceita essa versão portugueza como uma das fórmas tradicionaes do romance de Virgilio. A origem do romance hespanhol, segundo Comparetti, é derivada dos elementos tradicionaes do folheto popular do primeiro seculo da imprensa *Faicts merveilleux de Virgille;* por uma observação de Roth, que julga este folheto popular não anterior a 1435,

o qual allude á dominação hespanhola em Napoles, (Vid. Comparetti, *ib.*, p. 156) podemos concluir:

1.° Que o romance de Virgilio, publicado pela primeira vez em Anvers em 1550, nasceu de uma origem erudita, da mesma corrente que punha em verso a historia romana e a Biblia; e portanto de uma tradição então corrente em Napoles nos opusculos populares.

2.° Que pela occasião da expedição a Napoles de D. Affonso v, filho do infante de Antequera, houve um desenvolvimento de poesia, da parte dos cavalleiros que o acompanharam, no lyrismo representado pelo *Cancionero de Stuniga*; e da parte dos soldados, nos romances populares e suas imitações, representado na collecção de Martin Nucio. A occupação hespanhola fez reviver as lendas do patrono do reino, entrando n'esta corrente poetica as que estavam mais no genio hespanhol.

Por ultimo, eis as relações da lenda dos ***Faicts merveilleux de Virgille*** com o romance hespanhol, achadas por Comparetti:

«Lors prit Virgille sa femme en haine et autrefois avoit ouy parler dune damoiselle que estoit fille du Souldan, et la tenoit on la plus belle du monde. Si fist tan Virgille quelle consentit à sa volontè, et si ne lavoit veu que de nuyt... *Et la tint Virgille longtemps en son vergier.*—La demoiselle fist ainsi come son pere luy avoit commandé, et Virgile fus pris, lyé et gardé...»

No romance hespanhol Virgilio quando recebe a sua dama:

Tomárala por la mano
Y llévassel-a *á un vergel.*

Entre 1435 e 1550 é que se propagou tanto em Portugal como em Hespanha a versão do romance de ***Virgilio***, já conhecido entre nós como esse typo

amoroso das lendas da Edade média, como se póde vêr pela aventura de Lanuce, nos *Autos* de Prestes:

> Ó delicto tão nefando,
> tão molesto;
> abominavel doesto,
> que pode estar affrontando
> mais a *Virgilio n'um cêsto.*

Tudo isto nos prova a origem erudita do romance, que, pela sua trasmissão entre o povo, veiu a confundir-se com o romance do pagem *Reginaldo*, preso por amar a filha do rei.

Em 1491 começou Hernan del Castillo o vasto *Cancionero generale*, publicado em Valencia de Aragão em 1511; ahi, obedecendo á corrente do gosto, abriu uma secção para os Romances glosados: «Comiençan los *Romances con glosas y sin ellas*. Y este primero es del *Conde Claros*, con glosa de Francisco de Leon.» Traz d'este romance apenas vinte e seis versos, e sómente em 1551 apparece completo na collecção de Sevilla; é um dos mais vulgarisados e vivos na tradição portugueza, referido pelos poetas do principio do seculo XVI por versões não castelhanas, mas tomadas de cadernos manuscriptos. Estevan de Nagera, no *Livro de varios Romances*, de Saragoça de 1550, justificando os erros de seu texto, diz no prologo: «são devidos *ás copias d'onde os extrahi*, copias quasi *sempre alteradas*, e á fraqueza da memoria das pessoas que nol-os dictavam, e que se não podiam recordar perfeitamente.»

No *Cancionero general* de Hernan del Castillo, de 1511, entraram trinta e sete Romances de poetas cultos, do reinado de Fernando e Isabel; esses Romances são principalmente lyricos ou subjectivos, ou tambem Romances velhos glosados lyricamente,

ou servindo de typo a uma nova elaboração: assim o romance de Diego de S. Pedro, *Ya me estaba en pensamiento*, é moldado sobre o romance velho *Yo me estaba en Barbadillo*, [1] e o que começa *Reniego de ti, amor*, é transformação do *Reniego de ti Mafoma;* o undecimo, *Estávase mi cuidado*, arremeda o Romance velho *Estábase el rey Ramiro;* o vigesimo quinto, *Ya desmaian mis servicios*, foi imitado do romance velho *Ya desmaian los Francezes*. Outros romances velhos entraram no Cancioneiro litterario por causa das glosas, taes como: *Pésame de vos el Conde*, glosado por Francisco de Leon; *Yo me era mora Morayma*, glosado por

---

[1] E' um verso do velho romance que começa, *A Calatrava la vieja*, do qual Gil Vicente cita dos versos que sublinhamos:

—Yo me estaba en Barbadillo
En esa mi heredad;
Mal me quieren en Castilla
Los que me hàbian de guardar,
Los hijos de Dona Sancha
Mal amenazado me han,
Que me cortarian las haldas
Por vergonzoso lugar.....

(*Rom. gen*, de Duran, I, n. 665.)

Pela imitação subjectiva de Diego de San Pedro, vê-se que a frequencia e sympathia com que se cantavam certos romances velhos, é que motivava a nova elaboração de outros romances, tornando mesmo provervialmente alguns versos, como: *Yo me estaba alla em Coimbra*, (Duran, *Rom. gen.*, n. 966) que foi parodiado por Gil Vicente na *Farça dos Almocreves:*

Yo me estaba em Coimbra,
Cidade bem assentada;
Pelos campos de Mondego
Não vi palha nem cevada.
Quando aquillo vi mesquinho
Entendi que era cilada.....

(Obr., III, p. 202.)

Pinar; e *Por maio, era por maio*, glosado por Nicolas Nuñez; *Rosa fresca, rosa fresca*, sob o molde de outro velho, glosado por Quiroz; *Durandarte, Durandarte*, glosado por Soria; outros, finalmente, são tomados em fragmentos e completados por poetas cultos, como, *Triste estaba el caballero*, acabado por Alonso de Cardena, e segunda vez accrescentado. Depois d'este interesse dos poetas cultos dando expressão a seus sentimentos pela imitação e glosa dos Romances velhos, tambem os compositores de musica por vezes salvaram a letra d'esses monumentos populares compondo melodias sobre ella, principalmente no seculo XVI. Em um pliego suelto de Torres de Naharro indica se a musica das coplas: *Porque* muy gracioso: la que recuenta las tachas que tiene una dama, y va en manera de la *Hapia* há...» E' essa toáda do *Apid*, a que se referem Gil Vicente e Jorge Ferreira.

Existia um certo bem estar na vida burgueza, que se manifestava pela intensidade da poesia tradicional, que se desenvolvia pelo canto e pela dansa; Garcia de Resende, na *Miscellanea*, esboça esse quadro social:

Vimos grandes judarias,
judeus, guinolas e touras,
tambem mouros, mourarias,
seus bailes, galantarias
de muito formosas mouras...

Vimos costume bem cham,
nos *Reys* ter esta maneira,
Corpo de Deus, San Joam,
aver canas, procissam,
a os domingos carreira,
cavalgar pela cidade...

Eram os *Crisautos* de outro tempo; Gil Vicente, que assistiu a esta alegria popular, queixava-se na tragicomedia do *Triumpho de Inverno*, representada em 1530, de uma flagrante depressão que se dera nos costumes:

> Em Portugal vi eu já
> Em *cada casa pandeiro*,
> E *gaita em cada palheiro*,
> E de vinte annos a cá
> Não vi gaita, nem gaitero,
> A *cada porta um terreiro*,
> *Cada aldeia dez folias*,
> Cada casa atabaqueiro;
> E agora Jeremias
> He nosso tamborileiro.

Gil Vicente determina com nitidez a epoca em que se manifestou esta crise: «*de vinte anuos a cá*» isto é, por 1510, quando o rei D, Manoel tinha annullado as garantias municipaes e deixado de convocar côrtes, e se preoccupava com os sonhos da Monarchia universal, começando pela unificação iberica sob a sua corôa, e transformando o espirito da aventura maritima, do genio luso, na chatinagem mercantil da especiaria. Alguns escriptores que assistiam a esta decadencia do espírito nacional, alentavam-se com a sympathia das tradições populares, como Gil Vicente, Jorge Ferreira, Sá de Miranda, Camões, dando lhes por vezes fórma artistica.

A expansão do povo portuguez nos grandes descobrimentos maritimos, do seculo XV, apoiou-se em dois fócos de occupação colonial, os Archipelagos da Madeira e dos Açores, desde 1419 e 1444. Os Capitães donatarios trataram de attraír para as ilhas atlanticas familias proletarias, umas do Algarve, ou-

tras da Beira Alta e Minho, que alli confinadas se desenvolveram em uma larga população conservada sem mestiçagem. E' um importante problema *anthropologico* para o estudo da raça portugueza; mas sob o ponto de vista *ethnologico*, dá-nos um incomparavel documento sobre o estado das tradições poeticas peninsulares do seculo xv, que se conservou puro e inconscientemente, na espontaneidade dos costumes e no isolamento insular. Pode considerar-se como uma maravilhosa experiencia. A exploração d'esses dois fócos ethnicos assombra pela sua riqueza tradicional, que irradia até ao Brasil pela emigração insulana. Pelo exame d'este documento excepcional reconstrue-se o estado da Poesia popular no seculo xv, que apenas se entrevia através das imitações artisticas e fórmas escriptas dos pliegos sueltos. No meio de todas as crises, que atacaram a autonomia nacional e que apagaram quasi a consciencia d'ella, sempre a Tradição se manteve pura n'esses dois Archipelagos; foi por isso que nas ilhas se resistiu contra a unificação iberica de Philippe II, e seculos depois ahi encontrou apoio e inicio a lucta pelo regimen da liberdade politica.

§ 2.º *As persistencias ethnicas*

As ilhas, em relação ao continente, conservam com mais intensidade as tradições e costumes do passado; observa-se esse phenomeno na revivescencia das tradições poeticas do Cyclo da *Tavola Redonda* e do *Santo Graal*, apagadas quasi na Bretanha continental e vigorosas na Bretanha insular. Os archipelagos da Madeira e dos Açores, descobertos e povoados no primeiro e segundo quartel do seculo xv, são para o observador ethnographo fócos de conservação ou persistencia tradicional, que prestam docu-

mentos vivos para a reconstrução do estado da poesia popular no periodo mais florescente da sua elaboração. Possuimos hoje materiaes colligidos da transmissão oral, que se prestam a luminosas deducções, nos *Cantos populares do Archipelago açoriano*, que publicámos em 1869, e no *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, impresso no Funchal em 1880 pelo Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo. Pelo seu estudo comparativo, o fóco açoriano apresenta por vezes caracteres mais archaicos, devidos talvez a um maior isolamento da população, por que a ilha da Madeira foi um centro activo de industria, e por muito tempo um reflexo da côrte, como se vê pelos numerosos poetas palacianos, que figuram no Cancioneiro de Resende. Alem d'isso, o bispado do Funchal governava sobre o estabelecimento do catholicismo nos descobrimentos que se iam succedendo. Muitos cantares inspirados pelos acontecimentos coévos, obliteraram-se no continente portuguez, e ainda se repetem na Madeira e Açores, reflectindo-se mais longe, no Brasil, por effeito da expansão das familias insulanas emigrantes. Como elemento reconstructivo esses materiaes colligidos são de um valor manifesto.

A) FÓCO TRADICIONAL DO ARCHIPELAGO DA MADEIRA

Quando foi povoada a ilha da Madeira ainda não se achava incorporado o terceiro estado, no qual o rei D. Duarte, no seu *Leal Conselheiro*, incluia como classes os Lavradores, os Officiaes e os Misteres; na linguagem vulgar, estas classes denominavam-se os *Villões*, os *Ovençaes* e os *Mesteiraes*. Eram estes propriamente os elementos que na sociedade mosarabe tinham o nome de *Mulladies*; esta designação conservou se nos cantos populares na fórma de *Malato*. Garrett, encontrando esta designação no romance da *Infeitiçada*, ligou-lhe o seu sentido social: «*Malato* era o homem livre, que descia á condição quasi de servo ou villão.» (Rom., II, 33.) E em nota accrescenta: «O que a este respeito fica apresentado — é opinião do sr. Alexandre Herculano. Santa Rosa de Viterbo, no glossario (Elucidario) lhe attribue a mesma significação.» (ib., 293.) E' com este sentido social que se encontra no romance *Estoria do Boi bragado*, em que um fidalgo faz uma apósta sobre a fidelidade do seu feitor:

«Uma quintã elle tinha,
Sua coutada baldia;

Dos creados que lá eram
A um mais que a todos queria,
Tão fiel com ser *malato*,
Que nem zombando mentia.

A apósta é com um *Villão*, ou pequeno proprietario rural:

Um villão de por'li perto
Que abastado vivia,
Só por abastado ser
Lo senhor o accolhia ..

Este *malato* de gado...
Elle nunca *mentiria*.
Apósto a minha quinta
Mail a coutadia baldia,
Que meu *malato* fiel
A mim nam me enganaria.

O *villão* inventa um estratagema para fazer cahir em mentira o *malato*, mandando sua mulher seduzil-o para que matasse o Boi bragado confiado á sua guarda:

O *malato* da quintã
Tem um boi a seu cuidado,
Lo melhor boi da manada,
Boi que é da cór de bragado...
Por ti o *malato* seja
A modo bem conversado,
Que morto lo boi te dê
Los chavelhos do bragado.
....
Malato, quando la viu
Olhava embasbacado,
Ella de lo vêr gostava
Por ser *bem posto malato*.

«Venho pedir-te um favor,
Meu *malato* estimado...
Malatinho, eu te peço
Los chavelhos do bragado...
Malato dos meus peccados,
Se queres ser meu amado,

Dá-me tu lo que te eu peço,
Lo que peças terás dado.»
Não passava uma hora
Morto foi o boi bragado.
«Lo *malato* que não mente
Agora está apanhado; etc.

(*Rom. da Madeira*, p. 273.)

No resto da historia, em que o feitor confessa ao seu amo, que lhe pergunta pelo boi bragado, que o matara pela tentação dos encantos de uma boa moça, a designação de *malato* repete-se sempre com o mesmo sentido social, e nunca com a significação de gafo ou doente. Esta historia apparece na tradição oral de Coimbra, em prosa com o nome de *Boi Rabil*, e no Algarve com o de *Boi Cardil.* [1]

O nome de *Villão* conservou tambem alli o sentido social; sobre este ponto escreve o Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo, explicando-o pelos costumes da ilha da Madeira, onde residira muitos annos: «o viver e costumes medievaes aqui implantaram, e já quando no continente decahiam, cá vigoravam e com tal efficacia acclimaram, que, ainda agora, a despeito de tantas innovações, em muito perduram, especialmente na agricultura. N'estas ilhas persistem de nome e facto o ***senhorio***, dono da ***terra***, e o ***villão***, que, de ***colonato*** a meias, a explora pelo pessoal ***trabalho*** seu e de sua familia, como ***caseiro*** ou ***meeiro***, isto é, com ou sem residencia, ao modo de colono medieval adscripto á terra ou livre,

---

[1] Nos *Cantos tradicionaes do Povo portuguez*, n.º 58. No volume II, pag. 208, apontam-se as suas fórmas mais antigas, nas *Gesta Romanorum*, cap. III, ainda com o sentido mythico; em Straparolle, Notte III. Apparece na tradição oral italiana, nos *Contos sicilianos*, n.º VIII, de Laura Gonzenbach, e nos *Contos de Pomigliano*, de Vittorio Imbriani. A forma poetica da Madeira revela-nos uma relaboração devida á facilidade da versificação popular.

no terreno senhorial que cultiva. E, em tal ambiente, a poesia narrativa da Edade média, engeitada do cultivo palaciano europeu, n'este Archipielago aposentou, vigente e dominadora, com o poderio quasi suzerano dos seus capitães donatarios e os direitos senhoriaes da fidalguia local, que assegurados pelo intersticio do mar e delongada navegação, zombaram do poder real e dos fóros municipaes.» [1] Este typo do *Villão*, independente pelo trabalho da terra, que o torna semi-proprietario pelo senhorio das bemfeitorias, veiu a desapparecer no continente, onde o anexim: *Como villão em casa de seu sogro*, ainda conserva o caracteristico da sua individualidade. Quando Gil Vicente deu no *Auto* fórma dramatica á Canção bailada, apropriou-se d'este typo comico do *Villão*, para expressar por elle os seus sarcasmos, e a critica do meio social. E esse typo accentuado da sociedade medieval, que apparece nos velhos Fabliaux e nas Soties, antes de se tornar uma figura comica artistica, foi tambem idealisado nos costumes populares, nas suas representações das *Mouriscadas*. Na ilha de San Miguel, o regimen da propriedade vincular ou dos morgados tornava o trabalhador da terra um verdadeiro pária; ahi o typo do *Villão* é uma entidade, que symbolisa uma independencia primitiva. Sobre este typo escrevia-nos o general Henrique das Neves, que estacionou nos Açores muitos annos: «Nas *Mouriscas*, em San Miguel, ha sempre um numero reservado ao *Villão*. Dá-se este nome a um sujeito que se appresenta de mascara, embora vestido á maneira aldeã-antiga; vem ao tablado acompanhado por um ou dois homens tambem do povo, que vêm para dizer e su-

---

[1] *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, p. IX.

stentar o dialogo *sempre em verso* com o Villão, provocando-o com perguntas a dizer o que pensa ácerca do povo ou das cousas mais salientes occorridas nas freguezias de toda a ilha. A resposta *tambem em verso*, em regra é satirica. As risadas estalam no ár e ás vezes tambem a sua... cacetada. A cidade com os seus morgados, grandes proprietarios, funccionarios publicos é a mais zargunchada pelos conceitos causticos do *Villão*.

«O nome de *Villão*, fal-o o povo extensivo á propria peça em si: = Na festa da freguezia... este anno não ha *Villão*. = O typo de Villão, perfeitamente nacional está segundo o eterno modelo conservado nos Fabliaux, rude, sensato, cortando as mais difficeis situações com um bom ditado ou anexim. E' ou não é este o *Villão* que ainda em S. Miguel nos apparece nas representações ao ár livre, servindo á desforra do povo opprimido com os seus commentarios zombeteiros? — O *Villão* de S. Miguel vem já de Gil Vicente? ou por outra, é ainda hoje o mesmo da tradição franceza seguida por Gil Vicente?» [1] A realidade social do Villão conservou-se na ilha da Madeira, tal como a do *Villão* medieval; na ilha de S. Miguel ficou apenas a tradição consuetudinaria figurada na representação popular; Gil Vicente deu fórma artistica a este elemento, que se apagara na vida continental.

Pelos elementos da população é que melhor se comprehende a elaboração da poesia tradicional; no seu prologo ao *Romanceiro do Archipelago da Madeira* observa o Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo: «quando foram descobertas as ilhas de Porto Santo e da Madeira, no primeiro quartel do seculo xv,

---

[1] Carta de 29 de maio de 1902, antes do Centenario Vicentino

desde então até mais do meado do seculo XVI, aqui affluiram muitos povoadores, nobres, mercadores e plebêus, nacionaes em maior numero, mas não poucos estrangeiros tambem, hespanhóes, italianos, flamengos, inglezes, francezes e allemães, que com as ideias e costumes, ainda medievaes, de cada paiz, para estas ilhas transportaram á sua antiga poesia; muitos mouros cativados na fronteira costa marroquina, e para aqui trazidos, aqui diffundiram seus Contos e *Lengas-lengas (Lingui-lingui*, cantilena arabe ao som da qual dansam); e por ultimo, o dominio philippino, além do presidio de uns quatrocentos soldados castelhanos, que n'este Archipelago poz, deu azo a que novos incolas peninsulares para cá emigrassem, e de força uns e outros comsigo importaram d'aquelles *velhos romances*, que tanto abundam na sua patria. Este periodo foi o do progresso e prosperidade madeirenses; então a ilha da Madeira pela industria saccharina e suas madeiras de construcção, tornou se riquissima: estes dois ramos de commercio e a situação geographica elevaram na a emporio da navegação nacional e estrangeira; e porque era a primeira e principal das colonias portuguezas, constituida foi em metropole diocesana de todo o nosso recem-descoberto ultramar, desde o Brasil até á Asia, o que tudo poderosamente concorreu a attrahir a esta ilha novos povoadores, e com elles, novos exemplares da Poesia narrativa da Edade média. De todos estes elementos, nucleo da população madeirense, se deduz a proveniencia, variedade e riqueza da poesia narrativa tradicional n'este Archipelago...» (Ib., p. VIII.)

Seguindo estes elementos da população definem-se nitidamente esses veios poeticos. Os fidalgos, filhos dos Capitães donatarios, eram extremamente cultores da poesia palaciana, e pelos seus nomes civis

se nota o fervor com que se interessavam pelos heroes do Cyclo da Tavola Redonda. De *Tristão* Teixeira, um dos descobridores da Ilha da Madeira, diz o auctor da *Historia insulana:* «era chamado commumente o *Tristão*. em honra da sua singular cavallaria e nobreza.» (Op. cit., p. 71.) Seu filho, capitão do Machico, Tristão Teixeira das *Damas*, d'elle escreve Fructuoso, nas *Saudades da Terra:* «Chamou-se das *Damas*, por que foi muito cortezão, *grande dizidor, e fazia muitos motes ás damas*, e era muito eloquente no fallar.» Figura como um dos poetas da côrte de D. Affonso v, no Cancioneiro geral. Um seu filho, *Lançarote* Teixeira de Gaula, tambem versejava nos serões do paço. O segundo Capitão donatario da Ilha, João Gonçalves da Camara, tem versos no Cancioneiro de Resende; seu quarto filho, Manuel de Noronha, improvisava nos serões do paço; e suas trez filhas casaram com trez poetas palacianos, Duarte de Brito, Ruy de Sousa e Ruy Gomes da Gram. Um dos mais festejados poetas do Cancioneiro geral foi João Gomes da *Ilha*, que teve o cognome de *Trovador;* e Pedro Corrêa, que comprou a capitania da Madeira, era casado com *Yseu* (Yseult) Perestrello, tambem figura na collecção de Resende. Apontamos estes factos, para se reconhecer como no Archipelago da Madeira se espalharam as tradições, se não os poemas, da Távola Redonda, com mais intensidade do que mesmo no continente portuguez. Ahi nos apparece o romance da infidelidade da rainha Ginebra, com o titulo de *Dona Ouliva* e *Dona Eurives*, vestigios de uma fórma *Gwenivar* (de *Gwenn* branco, e *eure* mulher). A tradição de *Tristão* tambem ahi se syncretisa com a historia veridica de D. Pedro Menino, e em geral os romances do cyclo carlingio convertem-se em arthurianos. Vivia-se n'esse isolamento insular em

plena Edade média. «A scena mais curiosa e dramatica dos costumes da aristocracia insulana é a narração dos violentos amores de Antonio Gonçalves da Camara por D. Isabel de Abreu. — O assassinato de D. Aldonça *Delgada* por seu marido Bartholomeu Perestrello, para tornar a casar com D. Solanda, faz lembrar talvez a origem historica da tradição da *Silvana*, que exige a morte da esposa do *Conde Alarcos* para casar com elle. O nome de *Delgadina*, de um romance asturiano, fortifica algum tanto esta hypothese.»[1] Ahi n'esse fóco se conservaram os romances de *Santa Isabel*, de *Santo Antonio* e de *Santa Iria*, e lá se repercutiram os lamentos pela morte do principe D. Affonso em 1492, nos dois romances *Triste noiva* e *Má nova;* e ainda um ecco quasi apagado da Batalha de Lepanto em 1572, no romance *Não que vae á guerra.*

A influencia hespanhola fez-se sentir em Portugal muito antes do dominio dos Philippes; manifestou-se na tendencia *iberica* que determinou o casamento do filho de D. João II, o principe D. Affonso com a princeza filha de Fernando e Isabel. Bastava na côrte preponderarem fidalgos castelhanos que acompanhavam as rainhas para Portugal, para as novas modas e gosto artistico se reflectir n'esse centro aristocratico da Madeira. Ahi chegavam tambem os pliegos sueltos mais lidos e impressionantes, vulgarisando-se entre o povo e adaptando-se ao seu ditado oral; é um problema interessantissimo observar a relação que existe entre um romance popular da tradição insulana com um outro semelhante no thema que recebeu a fórma escripta nas collecções do meado do seculo XVI. Por este meio se deter-

---

[1] *Questões de Litteratura e Arte portugueza*, pag. 292.

mina como da fórma jogralesca nasceu a fórma popular, *oral*, que voltou á fórma escripta no typo do chamado *Romance velho*, semi-litterario. Nos seus ***Romanzen Studien***, D. Carolina Michaëlis fez um primoroso processo critico comparativo de alguns romances do Cid; [1] d'elle resulta reconhecer-se que o romance de *Rucido* (Ruy Cid), da ilha da Madeira, é por vezes mais completo do que aquelle que figura na collecção do *Cancionero de Romances* (fl. 179), que começa: Helo, helo por do viene (Rom. gen., n.º 859). O velho romance do Cid apresenta alguns trechos em Gil Vicente, e muitos versos empregados como proverbiaes em Camões e outros poetas quinhentistas. Transcrevemos a preciosissima versão da Madeira do romance *Ruy Cid:*

RUCIDO

Pol-a veiga de Granada [2]
El-rei mouro passeava,
De sua lança na mão
Com que passaros matava;

---

[1] Na *Zeitschrift fur romanische Philologie,* band XVI. 1891. Separata de 51 pag.

[2] Em um romance *Lo Moro*, do districto de Miranda, Traz-os-Montes, vem este começo:

Passeaba-se l' rei moro
Pú les rúes de Granada,
Cũ l' resplandor de l' sôl
Le relhumbrava la espada.

Passeie-se 'l rei
Nũ puode dormir.
Pensando-ne l' bẽ
Que l' ha de benir.

Passei-se l' rei
Nũ puode parar,
Pensando no biẽ
Que l' ha de tchegar.

Nam lhe dava pol'os pés,
Nem pol'as azas lhe dava.
Dava-lhe certo no bico,
Que logo los derreava.
E n'isto lhe chegam novas
Que Alfama lhe era tomada:

— Ai, Alfama, minha Alfama, [1]
Que me estavas mal guardada!
Ainda hontem dos moiros,
Hoje dos christãos ganhada!

Passeie-se l' moro
Fuora de lhagar,
Fuora los moros
De l' arrabal.

(Ap. Moraes Ferreira, *Dialecto mirandez*, p 28; 22.)

[1] No *Auto da Lusitania* (Obr., III, 270) Gil Vicente intercalou um fragmento d'este Romance do Cid:

Guai Valença! Guai Valença!
De fogo sejas queimada!
Primeiro foste de Moiros
Que de Christianos tomada.
Alfaleme na cabeça,
En la mano uma azagaia;
Guai Valença! Guai Valença!
Como estás bem assentada;
Antes que sejam tres dias
De moiros serás cercada.

Em todas as versões d'este Romance falta o começo, que só se encontra na lição do *Cancionero de Romances*, no «*Helo, helo, por do viene,* etc., e na versão oral da Madeira. No Romance *El Rey Moro*, da Catalunha, o começo é como o de Gil Vicente:

Oh Valencia, oh Valencia,
Oh Valencia, Valenciana,
Un tiempo fueste de moros
Y aora eres cristiana;
No passará mucho tiempo
De moros serás tomada,
Que el rei de los cristianos
Yo le cortaré la barba, etc.

Fontanals. *Romanc. catalan*, n.º 238.

Ai, Alfama, minha Alfama,
A fogo sejas queimada,
Se ámanhã lo sol raiar
Sem de mouros ser cercada! —

E chama por seus moiricos,
Que lhe andavam na lavrada;
Nam lhe vinham um a um;
Quatro, cinco de manada:

— Quem é lo aventuroso
Que me me ganha esta jornada? —

Respondeu-lhe um moiro velho
De cem annos, menos nada:

«Esta batalha, bem sei,
Só por vós será ganhada;
E lo perro de Rucido
Lo tereis pola barbada.
La sua Ximena Gomes
Será vossa cativada;
Sua filha Dona Urraca
Será vossa mancebada;
E la outra mais chiquita
P'ra vós servir descalçada.»

Rucido, que estava ouvindo
Da torre, sua morada,
Logo chamou sua filha
Dona Urraca chamada:

— Veste, filha, teus brocados [1]

---

[1] A versão da ilha de San Jorge (Açores) começa por esta situação:

Vesti-vos vós, minha filha,
Vesti-vos de ouro e prata:
Detendo-me aquelle moiro
De palavra em palavra.
As palavras sejam poucas,
Sejam bem arrematadas;

De ir a festa mais honrada;
De chapins de ouro, não prata,
Vem tu, filha, bem calçada;
E já, já, põe-te á janella
Ao caminho defrontada,
Em quanto vou cava gar
E cingir a minha espada..
Detem-me tu lo rei moiro
Que hade passar na estrada,
Vae tu palavra em palavra,
Cada qual bem demorada;
Cada uma d'ellas todas
Que seja de amor tocada.
«— Como lhe hei de fallar d'amor
Se de amor eu nam sei nada?
— Falla-lhe d'esta maneira,
Uma falla bem fallada:
   Bem apparecido, rei moiro,
N'esta hora abençoada!
Ha sete annos, já sete annos,
Que de vós sou namorada;
Já vae correndo nos oito,
Quero ir por vós furtada. —

Essas poucas que lhe deres
Sejam de amor tocadas, etc.

(*Cantos do Arch. açoriano*, n.º 47)

A mesma situação é a do Romance *Dom Silva*, colligido por Estacio da Veiga, no *Romanceiro do Algarve*, p. 11:

Chega-te cá, minha filha,
Linda filha da minha alma,
Vae-te por esses sobrados,
Sobe além aquella escada,
Verás um lindo moirinho
Quando estejas debruçada;
Ai, detem n'o, alli, detem-n'o
Com tuas doces palavras...

O nome de *Dom Silva* parece ser derivação popular dos sons de um nome confundindo *Dias* e *Cid*, como o povo da Madeira fez de *Ruy Dias o Cid*, *Ruicido!* Outras deformações de nomes se dão com o nome do cavallo Babieca; na versão da Madeira *Babeco*, e na de San Jorge, *Gabello*.

Vestida de seus brocados,
De chapins de coiro calçada,
Está Urraca de janella
Ao caminho defrontada;
E deitando olhar ao longe
Vê lo rei que vem na estrada.
E lo moiro que la viu
La saudou bem cortejada:
— «Allah vos guarde, senhora,
N'esta hora afortunada.

Ella então d'esta maneira
Fallou falla bem fallada;
E de palavra em palavra
Cada qual bem demorada;
Cada uma d'ellas todas
Era de amor tocada:

«— Bem apparecido, rei moro,
N'esta hora abençoada;
Ha sete annos, já sete annos,
Que de vós sou namorada;
Já vae correndo nos oito,
Quero-me ir por vós furtada.
— «Senhora, n'isso que quereis
Andaes bem aconselhada;
De tantas mulheres que eu tenho
Só vós sois de mim amada;
Sereis rainha dos moiros,
Em grandes festas coroada;
De duzentos mil vassalos
Tereis vossa mão beijada.

Ella então lhe diz com pena,
Já talvez enamorada:

«— I vos d'aqui, meu rei moiro,
Nam me cuideis refalsada:
Assomar vi cavalleiros
Que lá vêm de mão armada
Com meu pae lo Dom Rucido,
A correr á desfilada.
— «Nam me temo de Rucido,
Nem de sua grande armada,
Só temo lo seu Babeco,

Filho da minha egua baia ;
Perdi-o n'uma batalha ;
Bem lhe sinto a patada.

E lo moiro lá se vae
De carreira desfechada,
Por meio de uma courella
Já do arado cortada :

— «Mal haja o lavrador
Que fez tamanha lavrada !

Lo moiro sempre correndo
De carreira desfechada,
Vae a caminho do rio
A' barca ahi acostumada :

— «Tambem mal hajas, barqueiro,
Que tens la barca varada !

E na sua egua baia,
De carreira desfechada,
Logo se meteu no rio,
Que nam tinha que esperar nada :

— «La mulher mãe d'um só filho,
Ai que mãe tão desastrada !
Espóra que d'elle caia
Por ninguem será tomada!
Que lo firam, que lo matem.
Nam tem la morte vingada !
Mas, se d'esta me vou salvo,
Oh, que desforra tirada !

No comenos, vem Rucido,
Vê lo moiro ir a nado,
E de raivoso lhe atira
Um dardo bem apontado :

— Guarda me lá, genro meu,
Este dardo bem guardado !

E no corpo do rei moiro
Ficou lo ferro cravado.

— «Como guardar-te, Rucido,
Esse dardo traiçoado,
Se me vae a dentro d'alma,
No corpo atravessado?
Mas nam mórra d'esta feita
Que te prometo, sagrado,
Varar-te com um cento d'elles
Sem precisar ser rogado.

(*Rom. da Madeira*, p. 204.)

Entre os elementos da população madeirense aponta o collecionador do Romanceiro muitos ***captivos moiros*** tomados na costa marroquina; este facto nos indica a via por onde este romance se communicou a esse povo insular; e é para notar o nome: Ai *Alfama!* minha *Alfama*, em vez de Valença. Lê-se em Argote y de Molina, no prologo ao *Conde de Lucanor*, sobre os cantos dos árabes vencidos: «cantares lastimeros, que oimos *cantar a los Moriscos* del Reyno de Granada, sobre a pérdida de su Tierra a *manera de endechas*...» E exemplifica com um d'esses cantares:

Alhambra amorosa,
lloran tus castillos,
e Muley Vuabdeli (Boabdil)
que se ven perdidos.

Dadme mi caballo
y mi blanca adarga,
para pelear
y ganar Alhambra.

Dadme mi caballo
y mi adarga aqui,
para pelear
y librar mis hijos.

Guadix tiene mis hijos,
Gibraltar mi muger,

señora Mafalta
hesisteme perder.

Em Guadix mis hijos
y yo en Gibraltar,
señora Mafalta
hesisteme errar.[1]

Segundo D. Pascual de Gayangos e D. Enrique Vedia, ainda modernamente se ouvem cantares allusivos a Cordova e Granada repetidos pelo povo em Tetuão, Tanger, Arzilla e em outros pontos do norte da Africa. O nome de Alfama, no romance de *Rucido,* parece-nos uma deformação popular de Alhambra. Essa influencia mourisca tembem passou aos homens cultos; da imitação dos seus cantares provieram os romances fronteiriços, mauescos ou granadinos de fórma semi-litteraria e mesmo artistica, tratados com fervor no fim do seculo XVI e XVII, até ao fastio. «A um romance popular qualquer, que tambem usam cantar, denomina-se no Porto Santo —*Arenga.*»[2] A ideia do canto exclue toda a relação com o homophono *arenga* (no francez *harangue*), podendo considerar a *Arenga* como a cantilena moirisca *Lenga-lenga.*

O elemento africano tambem é ali representado, como se vê no romance da *Morena,* e nos dialogos das Lapinhas entre o Villão e o Preto. Um dictado topico diz da população da Madeira:

Um, dois, trez
Filho de inglez;
Um, dois, trez, quatro,
Filho de *mulato.*

Sobre este elemento descreve o velho Fructuoso,

---

[1] *Conde de Lucanor*, fl. 120, *v.*
[2] Correspondencia para a *Actualidade*, 1876, n.º 293.

nas *Saudades da Terra:* «Ha tambem n'esta villa muitas *mulatas*, e muito bem tratadas, e de ricas vozes, que he signal da antiga nobreza de seus moradores; porque em todas as casas grandes e ricas ha esta multiplicação dos que as possuem.» [1]

N'umas trovas celebra-se a influencia d'este typo popular da *mulata:*

Era certa noite,
Na porta assentado,
Todos a dormir,
Só eu acordado,
Olhando á lua
Sem ser aluado,
Parecia sonhando
Mas estava acordado.

Passou pela rua
Fresca *mulatinha*,
Cabello nastrado
Com sua fitinha,
Colete estalando
Pol'a cinturinha;
Do pé a saltar
Sua tamanquinha...

E fui me traz d'ella
Com minha chulice,
Tossindo, cantando,
P'ra que ella me ouvisse...

Nos *Cantos populares do Brasil* apparecem estas mesmas trovas com variantes fundamentaes:

Estava de noite
Na porta da rua,
'Proveitando a fresca
Da noite de lua;

[1] Ed Azevedo, p. 78.—Garrett descrevendo as condições em que lhe foi despertado o interesse pela poesia popular, diz: «Foi o caso, que umas criadas velhas de minha mãe, e uma *mulata brasileira* de minha irmã, appareceram sabendo varios romances.» (*Rom.*, I, pag. XVI).

Quando vi passar
Certa *mulatinha*,
Camisa gomada,
Cabello entrançadinho.

Peguei no capote,
Sahi atraz d'ella;
No virar do becco
Encontrei com ella ..

(*Op. cit.*, t. I, p. 62.)

Da Madeira passou ao Brasil esse ensaio da colonisação do negro, que se tornou um atrazo para o grande emporio; é valiosa essa nota poetica.

Cessou a causa do esplendor da ilha da Madeira, mas os elementos poeticos tradicionaes fortaleceram-se n'essa decadencia; sobre este phenomeno ethnico escreve o Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo: «A ilha da Madeira supplantada nas industrias saccharina e florestal pela America e Africa, decahiu repentinamente desde o fim do seculo XVI, em consequencia do que, bem como de outras causas, perdeu a preeminencia do emporio nautico, e o báculo metropolitano, ficando, por quasi dois seculos, como abandonada á desventura da solidão das aguas, até que os seus preciosos vinhos a restituiram á riqueza e convivio europeu; cada qual dos seus maiores centros de população, separados uns dos outros pelos profundos córtes basalticos do territorio, convergia para o gremio parochial, ao alcance do raio visual de cada campanario; ahi mesmo, cada familia, de colonos ou lavradores, adstricta á necessidade do trabalho quotidiano no terreno senhorial por elle fecundado, labuta e vegeta em volta do lar, que lhe é asylo e ergastulo; e a população, assim duplamente insulada do contacto exterior pelo mar e pela adversidade, concentrada interiormente de mais em mais pela accidentação do paiz e da condição servil

do agricultor, tem, por isso mesmo, conservado a poesia narrativa medieval confiada á sua tradição: —a prosperidade trouxe-lh'a, a decadencia lh'a manteve; n'isto se cifra a historia da tradição poetica madeirense até meado do seculo XVIII.» Da outra ilha do Archipelago, em que a tradição é ainda mais archaica, escreve: «A ilha do Porto Santo ficou, desde descoberta e povoada, quasi esquecida na sua pequenez e inferiores condições productivas; e a sua tradição poetica escassa mas genuina, lá jaz, de ha quatro seculos, como a sua menospresada população, geographica e socialmente insulada na vastidão do Atlantico.» [1]

Na *Festa*, (o Natal) que é a principal alegria da população do Archipelago, em que se faz a visitação das *Lapinhas*, exhibem-se as dansas antigas ou a *la moda:* «Na ilha de Porto Santo chamam-se a estes bailes— *Viola* Em casa de fulano ha *Viola*,— já se sabe que é dansa; esta denomina se *Meia volta*, unica que se sabe dansar n'aquella fórmosa ilhasinha. E' uma especie de dansa moirisca, e que decerto foi introduzida pelos primeiros povoadores. E' acompanhada de uma rabeca, *viola* e *machete*, havendo diversas cantigas...» [2] O emprego do nome

---

[1] *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, pag. x.

[2] Correspondencia para a *Actualidade*, 1876, n.º 293. O instrumento popular da Madeira é o *Machete*, ou cavaquinho, de dois typos, o *Rajão* e o de Braga ou *Braguinha*, que quasi toda a gente sabe tocar. Lambertini, no seu estudo *Chasons et Instruments* (p. 50) falla do *Machinho* ou Cavaquinho: «Em tempo muito usado pelos camponezes, — mas é um instrumento particular ás ilhas portuguezas, hoje muito pouco em voga no continente» Da viola de arame diz: «Foi sempre conhecida pelo nome de *Viola braguesa*, o que faz suppôr que ella é originaria de Braga, ou pelo menos vulgarisada n'esta região.» Como no norte de Portugal e no Archipelago dos Açores, tambem na Madeira a *Viola* é o instrumento predomi-

Viola designando á dansa em geral, explica o nome de *Folga*, dado a todas as dansas na ilha do Fayal (de *Fidula* ou *Vihüela*, provém os dois termos). Na transmissão inconsciente conserva o povo vestigios reconstructivos da tradição, que as vezes parecem erros ao investigador desprevenido. No romance de *Bravo Franco*, (Rico-Franco) a donzella raptada pede-lhe: «Lo vosso punhal *inglez*»; em uma versão da ilha de San Jorge, *Dom Franco*, pede: «Vosso cutello *joanez*.» Stanisláo Prato, na critica á collecção de Azevedo, nota que no Cancioneiro de Anvers se lê: «cuchillo *lugués*», cuja fórma é *lucchese*: «da essa rilevasi che i coltelli o pugnali de Lucca èrano senza dubdio assai noti nella peninsula spagnuola. I portoghesi per indicare una spada, dicevano *luguesa*».[2] (Cf. Moraes). O cutello ou punhal *joanez* é propriamente genovez; o punhal *inglez*, da versão madeirense, é uma emenda da fórma *luguez*, já não comprehendida pelo collector, que por vezes introduziu emendas, como *Ruy Cid* em vez de *Rucido*. Rodrigues de Azevedo falla no elemento italiano da

---

nante; escreve Lambertini: «Aqui a Viola toma quatro denominações differentes, segundo o seu tamanho:

«A *Viola de arame* é semelhante á de Braga. O seu accorde é *re, si, sol, re, la*.

«O *Machete* é um pouco mais pequeno do que a Viola de Arame, e tem egualmente cinco ordens de cordas, com o mesmo accorde.

«O *Rajão*, confunde-se com o *Machete*; tem cinco cordas de tripa e uma coberta de fio.

«Finalmente a *Braguinha*, inteiramente semelhante ao cavaquinho, é o mais pequeno de todos. As suas cordas são de tripa, excepto a mais grave que é de fio, o seu accorde é nas notas *re si, sol, re*» (Ib., p. 63)

O emprego d'estes instrumentos nos Archipelagos da Madeira e Açores, leva a inferir que os primitivos colonisadores insulares fossem no seu maior numero do Minho

[2] *Gli ultimi lavori del Folk-Lore neo-latino*, p. 10.

Madeira no seculo xv.[1] Stanisláo Prato faz um estudo comparativo dos Jogos populares e infantis da ilha da Madeira com os italianos, e das suas semelhanças conclue pela unidade de um fundo tradicional europeu, que Portugal documenta com os vestigios os mais archaicos.

Nas observações preliminares sobre o *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, o Dr. Azevedo considera como caracter negativo da Poesia popular portugueza a sua persistencia de um fundo tradicional anterior á formação da *nacionalidade*, d'onde ella provém: «A méra leitura dos Romanceiros portuguezes, a dos já publicados, ou d'este, que publicamos agora, mostra que esses romances se não formaram, fundamentalmente pelo menos, da nossa individualidade nacional; da nossa raça, terra e indole; das nossas instituições e costumes privativos; dos nossos vultos legendarios de qualquer cathegoria, ou bem ou em mal; tão pouco da grande epopêa atlantica... E o baixo povo, por sua parte, sim aprende e transmitte essas remotas rhapsodias, mais inconscientemente, deformando-as, esquecendo-as pouco a pouco, o que denuncia não ser a tradição popular continuidade de inspiração nativa, se não viciado ecco de longinqua inspiração extranha. — Esta poesia não precede, nem procede da nossa nacionalidade e povo. Tem de nacional a linguagem...» (Op. cit., XIX.) E' n'esta profundidade de raizes ethnicas que está o seu valor; Portugal não recebeu essas tradições da He-

---

[1] «As descobertas das ilhas atlanticas, iniciadas por D. João I, eram um attractivo incessante, e á ilha da Madeira concorriam ousados italianos como os Spinolas, Cesares, Uzadamari, Cataneos, Salvagos, Lomellinos, Dorias, Grimaldi. Não é um facto accidental o ter Christovam Colombo obedecido a esta corrente...» *Centenario da descoberta da America*, (p. 11. Ed. da Academia).

spanha iberica, nem da Italia, Bretanha ou França do norte, mas esses themas communs aos povos occidentaes demonstram o individualismo vigoroso e persistente da nossa raça. E' o que se começa a comprehender, desde que em vez de determinar á tôa fócos de irradiação tradicional se reconstitue o fundo commum ethnico pelas persistencias populares. Na poesia do Archipelago madeirense, os romances de *Santa Isabel*, *Santo Antonio*, *Santa Iria* idealisam os nossos vultos lendarios nacionaes; os romances á morte do Principe D. Affonso, á batalha naval de Lepanto, correspondem á vibração na alma do povo de successos historicos; os typos do *Villão* e do *Malato* documentam instituições e costumes privativos da Madeira. A mesma rusticidade e condição servil, que embaraçou a genese poetica, revela ainda a grande resistencia d'este povo, ramo da raça *assuetum malo*, como disse Virgilio do Ligure.

---

[1] Em carta de 2 de Abril de 1877, escrevia-nos o Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo, depois de ter conhecimento de algumas collecções de Cantos populares hespanhoes:

«O meu trabalho, de talvez trez annos, em colligir o *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, appareceu-me então (exceptuadas algumas paginas) um méro farrapo, rasgado, (lêr: conservado) como a nossa nacionalidade foi da grande unidade iberica (lêr: lusitana). Nacional, portuguez, a linguagem só, alguns costumes e allusões, se é que estes mesmos costumes e allusões não são ibericos tambem.» Vê-se que desconhecia que são *iberisados* esses povos gallaico-asturianos e betico-extremenhos; d'aqui a sua incomprehensão do nosso nacionalismo.

B) FÓCO TRADICIONAL DO ARCHIPELAGO DOS AÇORES

Os modernos estudos de Ethnologia têm suscitado um grande interesse scientifico pelas tradições populares, conservadas inconscientemente nas camadas sociaes menos progressivas, como vestigio dos estados primitivos de concepções e de instituições extinctas, ou mesmo de relações anthropologicas desconhecidas. Assim, o grupo da população portugueza confinado no Archipelago açoriano desde o segundo quartel do seculo XV, se para o anthropologista merece especial interesse para fixar as suas differenciações do typo continental, os costumes, as dansas, os cantos lyricos e narrativos, os casos, as superstições do vulgo, têm uma incomparavel valia, que, fazendo-se o paradigma com as tradições portuguezas do continente, resulta logo evidenciado o facto da sua immensa riqueza e pureza primitiva, resultante do isolamento insular.

No momento da colonisação açoriana dava-se na Europa, e consequentemente em Portugal, um facto simultaneo a quasi todos os paizes: uma assombrosa efflorescencia da Poesia popular denunciava um vigor, um estado moral, que motivava essa expansão

sentimental revelada nas *Canzone* e *Strambotte* italianos, nos *Romanceiros* e *Cancioneiros* hespanhoes, nas *Gwerziou* da Bretanha, nas *Balladas* da Inglaterra e Escossia, nos *Volkslieder* da Allemanha, nos *Kampviser* scandinavos e nas *Chansons de toile* da França. Este facto, notado por Mr. Gaston Paris, deu-se tambem em Portugal, e bem intensamente, como se vê pelos cantos com que o povo idealisou o Santo Condestabre. Foi n'este momento historico, que se effectuou a colonisação açoriana de trabalhadores agricolas e fabris, tanto do Minho como do Algarve e mesmo flamengos; e essas familias levaram comsigo os seus cantares e festas religiosas, taes como a do *Imperio do Espirito Santo*, quasi obliterada no continente. Pode, portanto, considerar-se esse grupo açoriano como conduzindo a uma grande experiencia sociologica, pela qual se conseguiu conservar através de quatro seculos em uma estabilidade flagrante todas as condições para reconstituir a ethnologia de Portugal no seculo XV. E' sob o ponto de vista dos Cantos lyricos e narrativos que este problema especialmente nos interessa; porque, ao passo que em Portugal os Cantos e tradições populares, logo no seculo XVI, cáem em uma doentia obliteração symptomatica, elles mantêm-se com uma enorme vitalidade nas ilhas dos Açores. Quem abre a legislação de D. Manuel e de D. João III, vê condemnados com fortes penalidades os descantes populares; pelas Constituições dos Bispados tambem foram severamente prohibidos os cantos nas egrejas, os Autos nas vigilias dos santos, e muitas Orações foram escriptas para substituirem as canções tradicionaes. Mas não bastavam estes attentados da Côrte e da Egreja contra a poesia do povo, veiu uma outra corrente desnatural-a, o gosto exclusivo pelos cantos de *letra castelhana*, como se vê pela queixa de

Jorge Ferreira de Vasconcellos, lamentando o desprezo que se affectava por qualquer cantiga portugueza. Diante d'esta desnacionalisação systematica, que concorda com as idéas *ibericas* do rei D. Manuel, que desejava unificar sob uma mesma coroa as Hespanhas, é que se comprehendem os versos de Gil Vicente quando se recorda do antigo cantar e bailar do povo, e como de vinte annos para cá tudo são tristezas.

Este estado dos espiritos tornou se mais sombrio, quando os terrores da Inquisição, depois de 1536, e o fanatismo obcecador dos Jesuitas desde 1542, levaram o povo portuguez a um mutismo lethargico, e a uma quasi inconsciencia do seu espirito de nacionalidade, a ponto de acceitar em 1580 o jugo de Philippe II com festas religiosas e arcos triumphaes. E' n'esta situação que a Poesia tradicional portugueza, com toda a sua riqueza do seculo XV, se conserva no isolamento do Archipelago açoriano em uma assombrosa estabilidade, prestando-se a um trabalho reconstructivo do nosso passado continental. Mas a intensidade da tradição poetica açoriana prolonga-se até á colonisação das provincias do Brasil no seculo XVI; os modernos estudos a que os investigadores brasileiros procederam, colligindo Cantos populares n'aquella vasta região civilisada pelos portuguezes, taes como Celso de Magalhães, José Verissimo e Sylvio Roméro, chegaram ao descobrimento que todos esses veios tradicionaes eram trazidos e vivificados pelos emigrantes açorianos. O facto bem se comprova, notando que no seculo XVI a tradição portugueza continental se obliterava, pelas causas já referidas, e que a sua vitalidade no Brasil era uma revivescencia, como a do lyrismo da *Modinha*. Estes aspectos historicos mostram-nos a altissima importancia que para o ethnologista apre-

sentam os Cantos populares do Archipelago açoriano. Dão-nos o estado da Tradição poetica portugueza no seculo XV, para o confronto da época de efflorescencia europêa, que coincide com a incorporação do Terceiro estado; dão-nos um ponto de partida para se conhecer a degradação a que foi levado o sentimento nacional no seculo XVI e seguintes, e prestando-nos riquissimos elementos para estabelecer a unidade das Tradições poeticas entre Portugal, Hespanha, Italia, França meridional e Grecia moderna, abrem um campo novo de elaboração dos Cantos populares portuguezes no Brasil, que precederam a formação d'aquella recente e vigorosa nacionalidade.

Embora no *Roteiro Medicco*, de 1351, já se achem apontadas as ilhas dos Açores, é certo que desde 1431 é que esse Archipelago começou a ser explorado pelos navegadores portuguezes, desde os parceis das Formigas até ás ilhas extremas do grupo de Flores e Côrvo. Escreve Morelet, na sua noticia *Iles Açores:* «Não se pode deixar de reconhecer aos portuguezes o serviço de terem povoado este Archipelago, e de terem transformado solidões incultas, perdidas nos nevoeiros do Oceano, em um paiz rico e florescente, que forma hoje uma das melhores provincias do reino.» — «O lugubre aspecto d'aquellas terras, que appresentam a feição da sua origem vulcanica, fere vivamente a imaginação. Sua grandeza solitaria, seu profundo isolamento, imprimem tambem na alma um sentimento de melancholia. Assombramo-nos de que o homem tenha escolhido para patria esses rochedos açoutados pelos ventos e vagas, os quaes, durante tantos seculos não tiveram mais habitantes do que as aves de rapina, das quaes deriva o seu nome. No emtanto ideias mais risonhas não tardam; depois de terem transposta a trincheira de trachyte, que oppõe um dique ao

Oceano, descobrem-se ferteis campinas, jardins odoriferos, numerosas aldeias em forma de escadaria pela encosta. Reconhece-se então que ao tomar posse d'aquelles logares, o homem fez uma conquista verdadeiramente util e proveitosa.» (p. 17.)

Consignada a impressão que deixa a visita do Archipelago açoriano, Morelet aponta as differenças das ilhas entre si, circumstancia que se repete tambem no caracter da população, como notaram outros viajantes. Na Noticia sobre a Historia natural dos Açores por Morelet, notam-se as differenças que ha entre as ilhas do Archipelago · «cada ilha em particular contém bellezas de um caracter selvatico ou romantico, e além d'isto algum objecto curioso que lhe é especial. San Miguel, a principal, ufana se de suas magnificas *Caldeiras*, bons lagos azues, cascatas, como o famoso valle das Furnas, onde o trabalho dos fogos subterraneos se manifesta por phenomenos de uma assombrosa actividade. Santa Maria é a unica que possue formações calcareas, ricas em fosseis marinhos, argilas de uma certa finura, e uma caverna. Pico mostra nos o mais alto cume dos Açores, terminado por um cone fumegante. Fayal uma cratera magestosa, na qual brotam aguas vivas, e arrebatadoras perspectivas. Graciosa, um lago subterraneo. Flores, uma terra arida ornada com sua graça e frescura primitivas. Côrvo, um logar celebre pelos vestigios que alli se tem encontrado. A Terceira, finalmente, uma pequena cidade accidentada, a mais bonita do Archipelago.» (p. 81.)

Na sua viagem aos Açores, o professor Bombarda notou tambem as differenças dos habitantes do Archipelago entre si: «Se do continente para os Açores as relações são escassas, de ilhas para ilhas, pelo menos entre as que mais se distanceiam, não tem sido menor a escassez de communicações. Não ha

uma familia açoriana, *ha muitas familias açorianas.* O genio popular differe de San Miguel para a Terceira, e da Terceira para o Fayal ou para as Flores, como usos e costumes divergem e até se oppõem.» Este facto não resultou da incommunicabilidade, mas da colonisação primitiva, — que para umas ilhas se fez com familias proletarias do Minho, para outras com gente do Algarve, e em outras com o elemento flamengo; assim os costumes peculiares de cada região ahi se conservaram transmittidos sem se unificarem, prevalecendo mesmo nas festas do Espirito Santo, communs a todas as Ilhas, e no caracter das dansas populares. A vitalidade das Tradições poeticas é tambem diversa de ilha para ilha.

Cabe a Garrett, *açoriano* pelos paes e familia, e portuense pelo acaso do nascimento, como elle proprio o diz, a gloria suprema de ter iniciado a investigação do Romanceiro tradicional portuguez. Ninguem imaginava que o nosso povo tinha tanta riqueza poetica; os seus estudos mais artisticos do que scientificos exerceram a larga influencia de suscitar a attenção por esses cantares, que eram considerados grosseiros e privativos da gente rude. Olhando-os pela sua feição esthetica Garrett prejudicou-se, mas venceu a indifferença das classes cultas por esses vestigios da nossa poesia nacional. A obra do Garrett é preciosa mais pela influencia suggestiva que exerceu; a exemplo do excelso iniciador aproveitámos a nossa situação na frequencia da Universidade de Coimbra (1862 — 1868) para investigarmos as tradições populares de todas as provincias de Portugal; e depois da publicação dos tres primeiros volumes do *Romanceiro e Cancioneiro geral portuguez*, é que recebemos uma carta da ilha de San Jorge, do dr. João Teixeira Soares, datada de 2 de novembro de 1867, em que nos escrevia:

«Vivia ainda Garrett, quando nós propozemos recolher o Romanceiro popular cavalheiresco d'esta ilha, com o fim de lhe aproveitar na subsequente edição do seu Romanceiro.»

«Tinhamos empregado n'essa tarefa pouco tempo e exercido as nossas investigações em uma pequena área, quando a noticia de sua morte nos fez suspender o nosso trabalho; apezar d'isso reconhecêmos, que o nosso Romanceiro popular da ilha, tinha uma extensão muito além de que em começo lhe suppozeramos. — Vimos pelos jornaes, que v. se propunha a continuar a obra do grande Mestre. Deparando acaso com alguma parte do que haviamos recolhido, resolvemos remettel-a a v.» Foi portanto ao estimulo de Garrett, que o dr. João Teixeira Soares e eu realisámos a investigação e a publicação dos *Cantos populares do Archipelago açoriano*, um dos mais opulentos thezouros da poesia tradicional portugueza. Em carta de 17 de outubro de 1868 escreveu-nos aquelle illustre açoriano: «Sobre a pu. blicação do *Romanceiro açoriano* permitta-me vs que exponha que elle é para v. além de outro motivos, um grande titulo de gloria, pois que é legitimo filho do seu *Romanceiro geral*; sem este, elle nunca veria a sua publicação nem cresceria tanto em forças; e não seria tambem para a nação uma gloria a conservação das suas tradições poeticas por uma colonia filha legitima sua, quando essas tradições se acham em boa parte obliteradas e menos bem conservadas na mãe patria?» E em carta de 28 de novembro d'esse mesmo anno, falla da riqueza d'esses veios insulanos: «Os romances dos Açores pela rapidez que os caracterisa estão ainda hoje n'um estado mui genuino, têm mui pouco a corrigir em sua fórma interna. — Uma das grandes bellezas do *Romanceiro geral* de v. está no numero

de versões que offerece do mesmo romance. Garrett n'esta parte peccou, offerecendo uma só versão, e corrompida por vezes ridiculamente por variantes minimas. Em um vergel o agrupamento das arvores da mesma especie é muitas vezes de grande belleza. As flores, ainda que irmãs, dão tanto mais formosura á arvore que as produz quanto maior é o seu numero; assim, os fructos, uma vez que o seu grande numero não prejudique a sua nutrição. Trago estes factos naturaes para sustentação da ideia do maior numero de variantes e versões, sempre que as haja e tenham rasão de ser. Se a riqueza de um Romanceiro consiste não só na variedade dos romances, mas na abundancia de versões de cada um, como creio, o *Romanceiro dos Açores* merece por ambos estes factos o epitheto de rico.» Aqui as versões revelam os themas provenientes de fócos diversos, e as variantes as adaptações ás epocas que se vão seguindo. Por essa riqueza apontada pelo dr. João Teixeira Soares, vê-se que a poesia popular açoriana, desde o seculo XV a XIX, foi elaborada constantemente, transformando-se por uma evolução lenta a outras epocas em que nunca as transformações sociaes foram rapidas ou intensas. A poesia popular dos Açores conservou-se sem se ter esterilisado; é por isso que ahi apparecem problemas ethnicos e historicos de alto interesse, a começar pelo titulo com que são conhecidos esses elementos tradicionaes, a que chamam *Aravias*, ou *Oravias*, e *Aravengas*. Esta designação não se relaciona com o nome dos Arabes, mas com o do instrumento musical a que eram cantados esses romances tradicionaes.

Da mesma forma a viola açoriana chamada *Braguinha*, e na Madeira *Viola de Braga*, conservam o nome do antigo instrumento Rota da *Brachio*, pro-

duzindo-se pela homophonia a illusão de se attribuir á cidade de Braga a originalidade d'esse instrumento, o que se não comprova. Nos Cantos açorianos conservam se vestigios historicos, como o da morte do Principe D. Affonso, filho e unico herdeiro de D. João II, em cantares elegiacos, que totalmente ignorados em Portugal, ainda sobrevivem já fragmentariamente na tradição poetica do Brasil. Tambem a celebre Batalha de Lepanto, de 1572, em que a Liga Catholica destruiu a potencia dos Turcos, acha-se memorada em um bello romance açoriano. O celebre romance de *D. Duardos* escripto por Gil Vicente para ser cantado em uma tragicomedia do mesmo titulo, vulgarisado em folhas volantes no primeiro quartel do seculo XVI, appareceu na ilha de San Jorge na corrente das versões oraes populares,

Sob a influencia d'estes estudos, que encetámos, o mallogrado naturalista michaelense Francisco de Arruda Furtado emprehendeu o exame anthropologico do grupo ou população açoriana, publicando um interessantissimo opusculo *Materiaes para o estudo anthropologico dos Povos açorianos*, dado á luz em Ponta Delgada, em 1884. Contém esse opusculo de 80 paginas as *Observações sobre o Povo michaelense;* Arruda Furtado consignou no seu exame tambem a parte tradicional, e embora obedeça a uma tendencia pejorativa considerando o michaelense mais grosseiro do que os outros açorianos, diz: «O *cantar ao desafio* constitue uma distincção favorita; dois camponezes de sexo differente, se é nas dansas, levam a mprovisar quadras n'uma sorte de contenda. E' a unica cousa em que se revela alguma imaginação constructiva; o improviso é rapido, ás vezes soberbo, e terrivelmente satirico quasi sempre. O cantar ao desafio chega a enlevar, no terreiro, com uma viola bem tocada, entre dois namorados que

dansam, e se o improviso é rapido, variado e bom. — A viola é o unico instrumento do povo michaelense; sómente nas festas do Espirito Santo se compõe de uma sorte de orchestra com rabeca, ferrinhos e pandeiro; — o nosso povo, a par de excellente ouvido para a musica, tem na poesia individual um rigor descriptivo admiravel. Elle versifica immediatamente e com grande facilidade todos os acontecimentos intimos, mas sem traços imaginosos; a poesia, n'estes casos, é um descriptivo e nada mais.» (p. 23.) Exemplifica com uma extensa elegia em quadras intitulada *O caso do Jacintho Pedro*, em que se narra a situação de um pae que sabe que a filha fôra deshonrada. Na ilha de San Miguel appareceu o thema do romance de *Juliana e Jorge*, colligido por Teixeira Bastos, da provincia do Ceará; as canções dramaticas, chamadas *Mouriscadas*, são frequentes entre o povo michaelense, bem como as paradas, como a de San Pedro, na Ribeira Grande. Existe publicado um Auto popular intitulado *O Conde de Lusbella*, que é um typo do genero da Mouriscada. Um dos fócos mais vivos da tradição poetica é a Ilha de S. Maria, em que a população é naturalmente improvisadora, sendo usual o costume de replicar ou responder em verso, e em rimas de intenção satirica. Da ilha Terceira diz-nos o nosso patricio Faustino da Fonseca ser corrente entre a classe média a superstição de que é máo agouro cantar ou recitar os Romances populares, como por exemplo a *Não Catherineta* ou *Sylvaninha*, intimidando as crianças, que por tal facto póde acontecer alguma desgraça em casa. [1] Na ilha Terceira foi sempre a séde

[1] Contou-nos e ouvimos com espanto, o illustre escriptor Faustino da Fonseca, açoriano oriundo da Ilha Terceira, que n'aquella

do governo militar e ecclesiastico do Archipelago açoriano; não admira pois que a influencia da côrte e da egreja se fizesse sentir mais n'esse centro official do que nas outras ilhas.

Não obstante, é na ilha Terceira que persiste um costume caracteristico, extranho a todas as outras lhas açorianas, — as *touradas*.

A festa do Espirito Santo com a cerimonia da coroação do *Imperador*, quasi sempre uma criança, é a transformação religiosa da festa polytheica da entrada do Verão, tambem coroado como a Rainha Maia, ou o joven cavalleiro Maio. Na ilha Terceira conserva-se uma parte viva d'essa festa primitiva, a corrida do *Touro* prezo por cordas, o Touro, que era venerado entre as populações agricolas, como se usa ainda hoje em Andalusia. Attribue-se o costume da corrida dos Touros exclusivamente conservado na ilha Terceira á influencia da séde do governo hespanhol, no tempo dos Philippes, n'aquella ilha; mas importa considerar que a festa do Touro se prende com os elementos polytheistas da *Entrada da Primavera*, persistentes na coroação do Imperador do Espirito Santo.

---

terra é geral entre muitas familias o preconceito: «de que é máo agouro, e provocador de desgraças domesticas o cantar Romances antigos, como a *Não Catherineta*, *Bella Infanta*, *Bernal Francez*, etc.; e que n'esta prohibição ás crianças da familia, fazem notar coincidencias funestas, para as inhibirem pelo terror.» Crê aquelle intelligente açoriano, que este facto é uma persistencia das antigas prohibições religiosas do seculo XVI e XVII, que contra os Cantos populares estão patentes nos Indices Expurgatorios inquisitoriaes e jesuiticos. Referiu-nos mais que as crianças, por espirito de teimosia e causticação, é que repetiam através de todas as advertencias familiares, esses velhos romances e xacaras. Foi asssim que lentamente e pela continuidade de diversos processos se chegou á profunda *desnacionalisação* do povo portuguez.

As festas do Espirito Santo são communs a todo o Archipelago açoriano; em San Miguel são mais frequentes as representações dramaticas, como notou o professor Bombarda: «Em algumas freguezias ruraes é uso antigo fazerem representações de Entremezes ou Autos, ao ár livre, sobre uns tablados erguidos para esse fim, com grande ajuntamento de povo. E' rara a povoação rural, que não tenha uma ou duas philharmonicas ou charangas.» E' por occasião dos *Imperios do Espirito Santo* que as danças têm o maximo da sua expansão. [1] Na Ilha do Fayal, as moças do campo chamam *estudantes* aos rapazes da cidade, quando nas *Folgas* ou dansas da aldeia vão requestar as raparigas; e os do campo são chamados *diamantes*, pelos rivaes, que levam o ciume até a grossa bordoada.

No bailho de *Chama-Rita* vêm os pares para o terreiro, ficando o homem defronte da sua dama. Augmenta o numero ao grito do dono da casa: — «Chega a pares! Chega a pares! Então o tocador vem para o terreiro, e dedilha na viola a *Chama-Rita,* em quanto os dançantes se bambolêam e dão estalos com os dedos grande e polegar. Um solta a cantiga:

«Ao romper da bella *aurola* (aurora)
Sae o pastor da *gaivana* (cabana)
Gritando em altas vozes:
Muito padece quem ama.

Chama-Rita, Chama-Rosa,
Cara linda, tão formosa.»

---

[1] Nas Coustituições do Bispado de Angra, de 1559, são con demnadas as festas do *Imperio do Espirito Santo:* «Que não fizessem Imperios, Imperadores e Imperatrizes em muitos domingos e festas do anno, porque com côr que vão a tomar do Espirito Santo gastam em comidas e festas o que não tem; e em alguns pontos fazem diversos Imperadores, e o que é peior, com diversas superstições se encommendam ao Espirito Santo.»

Ao repetir estes versos do estribillo, cada homem, sempre bamboleando-se e trincando com os dedos, recúa seguido pela sua dama, que se volta para elle.» Chegadas as duas mulheres de uma mesma Chama-Rita á altura que podiam, costas com costas, trocar a posição, effectuam a mudança recuando seguidos agora pelas seus pares, até que todas entram no alinhamento primitivo, mas em ordem inversa. N'esta occasião cada homem fez em relação á dama do outro par da sua Chama-Rita um movimento analogo ao... *balancé au coté*... O mestre da Viola:

> «Coração acima, acima,
> Se não podes correr, anda!
> Tudo é pouco, bem n'o sabes,
> Para vêr a uma dama.
>
> Chama-Rita, Chama Rosa,
> Ella que venha cá fóra!
> Venha vêr o seu amor,
> Que lhe quer fallar agora.»

Varia-se a dansa com marcas differentes, taes como: *Roda cheia!* em que «todos cruzam os braços e dão as mãos trocadas formando roda que depois desfazem, para cada um dos bailadores, enlaçado com o respectivo par, fazer o passo da Chama-Rita muito semelhante ao da polka.»

Segue-se outra marca: «*Mãosinhas:* dando os pares as mãos e virando-se cada um dos dançantes alternadamente para os que lhe ficam contiguos, ao mesmo tempo que todos caminham lateralmente como no *grand rond au tour.*»

Depois vem o *Salta e Rema!* o mesmo: «no qual cada homem deve, passando por detraz do seu par e tomando-lhe a dianteira, vae fazer *balancé* com a pessoa que lhe fica d'este lado, mas sem darem as mãos, e repetirem o mesmo com a da esquerda.

Continuam durante isto, o *grand rond au tour*, e a estalada com os dedos, visto que as mãos se acham livres.»

«*Caras novas ao terreiro!* Entram novos pares para *brincar*, e ao grito da marca: *Cadêa!* as mulheres levam o braço esquerdo atraz das costas, á altura da cintura, e os homens dão-lhes as mãos, indo as direitas de cada par enlaçadas na frente, como no galope, e as esquerdas n'aquella posição. Os pares assim unidos avançam para o centro e recuam, passando cada homem á dama que lhe fica logo á direita, para com ella executar isto mesmo, e assim snccessivamente, até encontrar se de novo com a que lhe pertencia. — *Foge!* marca que equivale á *grande chaine*, mas precipitada com a mão direita, e fazendo os homens um movimento analogo ao *balancé.*»

Ha outras modificações como o *Sapateia de cadêa*, com duas linhas de dançadores avançando uma para a outra, e recuando até ao ponto de partida. O *Sapateia faz arco*, á cantiga:

Oh Sapateia, meu bem.
Oh Sapateia, faz arco!
Diga o mundo o que disser,
Já d'aqui me não aparto.

«Ao primeiro verso a fileira do lado da viola volta-se para a direita e o opposto para a esquerda, e cada dançante, com excepção d'aquelle (da viola) dá a mão ao seu par, e levantam o braço, formando d'esta arte uma especie de abobada. O tocador e a dama respectiva passam então sob o arco formado pelo par mais proximo, contornam o par seguinte pelo lado exterior, e vão passar por debaixo do arco do terceiro par, e assim successivamente. O terceiro par executa eguaes movimentos logo que dá

passagem ao mestre da viola, e todos os mais vão fazendo o mesmo.» [1]

Os *Balhos:* «Nos Açores, e no genero cada ilha tem a sua especialidade, ha danças proprias. . Os Balhos são de uma originalidade impressionante, differindo de ilha para ilha, todos obrigados a um instrumento de cordas de arâme,» a Viola, de que ha tocadores eximios, e a musicas variadas, que se denominam *Bella Aurora*, *Chama-Rita*, *Praia*, *Pésinho*, *Sapateia*, *Tyranna*, etc.

«Quasi todas as ilhas tem o seu *Pésinho*, e o Pico tem uma *Chama-Rita* especial, como *Balho pulado*, muito conhecido em todos os Açores.» [2]

As fórmas *poeticas* da tradição popular muitas vezes se reconstituem na sua inteireza primitiva pelo estudo simultaneo da *dansa* e da *musica*, com que syncreticamente se crearam; tambem muitas vezes os instrumentos populares nas suas fórmas archeologicas, transformações e denominações, vêem coadjuvar a comprehensão do desenvolvimento de certos generos poeticos, ou musicaes. Assim a *Guiga* proveiu do nome de *Guina*, abreviatura de Ribe*china*. Pelos estudos de Riemann, acompanha-se como da *Crowth*, *Chrotta* ou *Rota* derivaram os instrumentos italianos e hespanhoes *Rebed*, *Rubeca*, *Rabé*, *Arrabil*, *Erbeb*, *Viola da Orbo*, já popularissima no seculo XII, e que vieram a identificar-se com a *Fiedel* (Vielle) e *Fidula* (Vihuela, Viola). Seguindo este criterio, interpretaremos a designação peculiar dos cantos narrativos açorianos.

Nas ilhas dos Açores, como em San Jorge, Graciosa e Fayal, em cuja população entraram colonos

---

[1] Not. de Maximiano de Azevedo, *Seculo*, n.º 7:000.

[2] *Diario de Noticias*, n.º 12:777.

flamengos, [1] apparecem, além da sua maior vitalidade da tradição poetica, vestigios archaicos que carecem de ser interpretados. Assim no romance da *Pobre viuva*, de versão da ilha de San Jorge, vem esta extraordinaria referencia ao *bastão runico:*

> Toma lá tinta e tinteiro,
> *Escreve n'essa bengala*,
> Já que se perdeu o corpo,
> Que se lhe não perca a alma.
>
> *Contos do Archip.*, n.º 50.

> Pastores, que andaes aqui,
> *Escrevei* isto a mi madre;
> Se não tiveres papel,
> *No bastão d'esta bengala.*
>
> *Ibid*, n.º 51.

---

[1] Sobre as nossas antigas relações com Flandres achamos em uma nota de Gomes de Amorim a umas observações de Garrett sobre a casa da Feitoria portugueza em Anvers: »As relações commerciaes de Portugal com a Belgica datam do anno em que a filha de D. Affonso Henriques casou com Filippe de Alsacia, e depois de viuva se declarou rainha. E as primeiras Feitorias que tivemos em Flandres foram estabelecidas em Bruges, por mercadores portuguezes, em fins do seculo XII ou principios do XIII.» E apoia estes factos na obra de Vanden Busche *Flandre et Portugal:* «Os privilegios concedidos aos nossos compatriotas remontam ao seculo XIV; mas só pelo contracto de 20 de Novembro de 1511 é que a Feitoria se organisou regularmente com o nome de *Casa de Portugal*, concedendo os burgo-mestres de Anvers um prédio na rua de Kipdorp para residencia do feitor, guarda do archivo, etc» Não transcreverei aqui as noticias curiosas sobre a nossa Feitoria de Flandres, mas o que fica apontado basta para reconhecer-se que a vinda de uma corrente de colonisação flamenga para algumas das ilhas dos Açôres não proveiu de uma tentativa aventurosa. Esse elemento *flamengo* (*Welche*, da antiga *Belgae*) pertencendo á raça ligurica ou preceltica, influiu na vitalidade das tradições poeticas populares em determinadas ilhas do Archipelago, tal como S. Jorge. (*Hist. da Poes. popul.*, I, p. 7, not.)

As runas scandinavas traçavam-se além das pedras, tambem no páo, sobre um *bastão*, ou a *Seta*, a vára magica que se arremessa; e ainda na Andalusia chamam-se *Saetas* certas cantigas religiosas, que se entôam nas procissões. A flexa, ou seta, no norrico *arvu*, [1] liga-se aqui com a designação do canto narrativo ou romance, a que em San Jorge e Fayal chamam *Aravia*, pela primitiva relação dos versos com o *bastão* em que eram escriptos. [2] Mas perdido o seu sentido poetico, por que as Constituições dos bispados prohibiram o *lançar varas*, ainda o mesmo termo *arvu* ficou para caracterisar no genero de Fidula (*Vihucla*, em Hespanha) o *Erbeb*, a que na Italia se chamou Viola da *Orbo*, segundo Riemann. Assim, pelo instrumento que acompanhava a Canção narrativa, (a Crowtt, bretã, d'onde provieram a *Rebec*, ital., o *Rabé*, hesp., a Ghironda *ribeca*, ital.) proveiu chamar-se no seculo XIII a estes cantos *Arlabecca* (a la rabeca). Nos nomes do genero poetico no Fayal e San Jorge encontram-se as duas fórmas, *Aravia* e *Aravenga*. Em carta de 11 de Setembro de 1839, escrevia Gomes Monteiro a Garrett, enviando-lhe alguns cantares narrativos populares para o seu Romanceiro: «bem como algumas Xácaras, conforme m'as recitou um creado meu da *ilha do Fayal*. A da *Sylvana* tambem vae como corre n'esta cidade (Porto) na bocca das velhas de bom tempo. Qualquer d'ellas tem vicios e manifestas

---

[1] Bergmann, *Les Scythes*, p. 40.

[2] A flexa (*arvu*) symbolisa-se em um 4 (*arbii*, nas linguas britonicas) e d'aqui o nome dado ao *Arrabil*, e *Erbeb*, do antiquissimo tetracorde a *Chrowt* ou Rota, que Riemann de *Rebet* ou *Rebed* aproxima de *Rebec*. Assim tambem a desgnação do Canto *Aravia*, além do modo da escripta, e do instrumento a que se cantava, relaciona-se com a forma da estrophe em *quadras* narrativas continuas.

modernices, mas póde ser que ahi haja alguma variante de aproveitar. Tambem lhe direi a proposito, que perguntando ao tal creado como chamavam no Fayal a estas composições, me disse que o povo lhes dava o nome de *Oravia*. Não me consta que em parte alguma do reino lhe dêem este nome; mas não poderá isto ser corrupção de *Aravia*? N'este caso se poderá talvez presumir, que dos arabes nos veiu o modelo d'este nosso primeiro genero de litteratura.» Esta conjunctura creio que não descansa sobre este ultimo fundamento.» [1]

E' facil cahir no equivoco da homophonia com *Aravia* (contracção de *algaravia*, a linguagem vulgar, ou confusa), da mesma forma que *Rimance* (do thema *Rima*) se confundiu com o *Romance* (do thema *Romancium*, a linguagem do povo, contraposta ao latim.)

Em carta de 24 de Novembro de 1868 escrevia-nos o Dr. João Teixeira Soares, enviando-nos materiaes para o Romanceiro Açoriano: «Observarei a v. que o povo applica a todos os Romances e Xacaras o epitheto de *Aravias*. As povoações mais ricas de tradições poeticas são Rosaes e Beira, as mais accidentadas da ilha, e isto é devido a serem os povos d'ellas os mais pegados ás tradições e costumes de seus maiores, mas principalmente ao uso dos serões nos seis mezes de inverno, de Outubro a Março inclusivè.» [2] Em um artigo de Ernesto de Lacerda, aponta-se uma «seguidilha que (as crianças) dizem na ilha do Fayal—a que chamam *Aravenga*.» [3] Entre as cantigas que Gil Vicente aponta como sabidas pela Ama de *Rubena* vêm a do *Calbi orabi*, (II, 27)

---

[1] Ap. *Memorias de Garrett*, por Gomes de Amorim, t. II, p. 526.
[2] Ap. *Quarenta annos de vida litteraria*, p. 42.
[3] *Revista lusit.*, vol. III, p. 81.

á qual já no seculo XIV se referia o Arcipreste de Hita, no verso:

El rabé gritador con la su alta nota,
Cabel el *orabin* taniendo la su rota...

Vê-se d'aqui, que as designações insulanas *Oravia* e *Aravia* se relacionam com fórmas conservadas pelos escriptores que mais se approximaram do povo, o Arcipreste de Hita e Gil Vicente; já bastaria isto para reconhecer a importancia da tradição açoriana, se a palavra *Aravia* não apparacesse reflectida nas tradições da America latina com o mesmo sentido de canto narrativo ou heróico. O facto torna-se um problema ethnologico de primeira importancia, para poder se explicar a sua connexão historica.

Nas *Relações annuaes* das cousas que fizeram os PP. da Companhia de Jesus na India e Japão, emprega o P.e Fernão Guerreiro a palavra *Aravia* no sentido de cantico: «Elle começou a entoar uma *Aravia*, de que nada lhe entendêmos.» (1600-1609.) Elisée Reclus, em um estudo sobre a *Poesia e os Poetas na America hespanhola*, cita o genero poetico denominado *Yaravi*, comparando-o com os *Ritornelli* dos italianos; e Prescott, na *Historia da Conquista do Peru*, aponta os *Haraveques* como auctores d'estes cantares «semelhantes ás *Balladas inglezas e hespanholas.*» Estas observações despreoccupadas, levam-nos a entrevêr uma relação primitiva, e mesmo anterior á influencia arabe, que divulgou esta fórma da poesia occidental, persistente na Italia, Hespanha e Inglaterra, e que foi transplantada ao Novo Mundo pela raça que primeiro explorou o Atlantico. Traduziremos o trecho do estudo de Reclus: «Antes que a guerra separassse violentamente

as colonias hespanholas da mãe-patria, os diversos grupos de creoulos dispersos no ambito do continente colombiano, não formavam mais do que uma nação de mudos. A liberdade de linguagem foi deixada sómente áquelles a quem o espaço protegia, aos *llaneros*, que corriam a cavallo as vastas solidões, e aos *bogas* ou barqueiros que vogavam de recife em recife, ou remavam sobre os grandes rios sem ter outra patria além da sua barca. Estes, nascidos viajantes e livres, eram poetas a seu modo; cantavam para se distrahirem nos plainos desertos, ou para acompanhar o ranger compassado dos remos. M. Samper diz maravilhas das *gallerones* compostas pelos pastores nas savanas neo granadinas de San Martin e de Casanare;[1] mas elle não cita estas canções que se perdem sem ecco. Apenas se conhece um pequeno numero de *Yaravi* peruvianas, graciosas poesias de amor, que brilham a um tempo pela finura e ingenuidade, e que se parecem com as de todos os povos infantes, principalmente com os *Ritornelli* dos Toscanos, tanto é certo que os mesmos sentimentos se manifestam por toda a parte do mesmo modo. Citaremos em hespanhol duas *Yaravi*, para lhes não tirar a delicadeza e graça que as distinguem:

Pajarito verde,
Pecho colorado,
Eso te sucede
Por enamorado.

Aun entre flores
Se suele observar,
Tributar fragrancia
A quien sabe amar.»[2]

---

[1] *Ensaio sobre las revoluciones politicas y la condicion social de las Republicas colombianas*. Paris, 1861.

[2] Revue des Deux Mondes, 15 de Fevereiro de 1864. (t. XLIX, p. 908.). Foram communicadas pelo viajante francez Berthou.

Nas parlendas infantis portuguezas cantam-se estes versos:

Papagaio verde
De bico doürado,
Leva-me esta carta
Ao meu namorado.

A uma seguidilha infantil já vimos que no Fayal se chama *Aravenga;* Prescott fallando dos troveiros peruanos chamados *Haraveques*, como os que registavam os annaes d'essa extraordinaria civilisação, accrescenta: «D'esta maneira formou-se um corpo de *poesias tradicionaes semelhantes ás Balladas inglezas e hespanholas*, por via das quaes o nome de um chefe barbaro, que teria desapparecido á falta de historiador, chegou á posteridade ao favor de uma melodia rustica.» [1] Esta relação apontada por

[1] *Historia da Conquista do Peru*, t. I, p. 131, (trad. franc.)

«E' sob o reinado de Lloque Yupanqui que a poesia, a litteratura, a musica, a philosophia e as sciencias representadas pela medicina e pela astronomia, de que já dissemos algumas palavras, fizeram os seus primeiros ensaios. A poesia limitava-se á composição de pequenos poemas de dez a doze estrophes, em verso branco octosyllabo devidos aos *Yaravicus* (poetas.) Estas composições chamadas *Yaravis* [1] do nome dos seus compositores, foram a principio cantos de victoria, odes e dithyrambos destinados a celebrar o triumpho das armas dos Incas, suas qualidades particulares e sua potencia. Com o tempo, tomaram fórmas mais variadas e cantaram o amor, a natureza e as flores. [2] Os tropos usados n'este genero de poesia são tirados dos objectos mais graciosos da creação. A estrella,

[1] Litteralmente —*Cantos tristes. Yaravicu,* auctor ou compositor de cantes tristes. Os *yaravis,* são hoje simples romances, cuja musica é sempre escripta em tom menor, e com um movimento muito lento. Cantam-se com acompanhamento de guitarra.

[2] A mais moderna d'estas *yaravis,* e ao mesmo tempo a mais celebre, intitula-se *pica-flor de Iluascar Inca.* Foi composta, diz-se, alguns annos antes da conquista hespanhola.

Prescott entre essas poesias tradicionaes do Peru e as balladas inglezas e hespanholas, é tanto mais importante, quanto pelos estudos ibericos se determina a relação entre a Peninsula hispanica e as ilhas Cassiterides ou a Inglaterra. Esses cantores, segundo a auctoridade de Garcillasso, (*Comm. real*, P. 1, liv. 2, cap. 27) têm para Prescott analogias extraordinarias com os troveiros da Edade media, e explica o seu nome de *Haraveques*: «A palavra *Haraveque* significa *inventor* ou auctor, e no seu titulo e nas suas funcções este poeta menestrel pode-nos recor-

---

a flor, a andorinha, a borboleta, aí representam a acção principal, ou melhor o unico papel. Se o estylo d'estas composições é quasi sempre de uma grande riqueza, a fórma é pobre, a ideia pueril, o sentimento frio, e artificial. Como a sua irmã mais velha a poesia das raças do Zend, a poesia dos *Yaravicus* do Perú é de uma monotonía soperifera, e lembra de longe os eternos amores da Rosa e do Bulbul persa. A unica differença a notar entre os poetas indo persas e seus émulos do continente americano é uma frescura graciosa, especial ás obras dos primeiros, e uma melancholia profunda, particular á dos segundos. Nas poesias dos Arianos occidentaes, apesar de voltar sempre ás mesmas imagens e do enfado que isto causa ao espirito, parece ouvir-se no ár puro da manhã a cotovia cantar o seu hymno ao sol. Nas poesias dos *Yaravicus*, crê-se ouvir a nota plangitiva do noitibó ao aproximar do crepusculo. O amor feliz, a voluptuosidade e seus extasis, foram sempre desconhecidos ás obras dos *Yaravicus*. Quando a paixão aì apparece, é apenas em estado de chamma discreta ou de ardor sem esperança.

Estes pequenos poemas eram declamados pelos *Yaravicus*, a um tempo compositores e rhapsodos. Como na antiguidade grega e latina, os tocadores de flauta davam o tom aos declamadores e sustentavam a melopêa. As flautas d'estes musicos eram de cana e de varios tamanhos. Umas tem trez buracos, e tem o nome de *pincullus*, ontras tem cinco ou seis buracos e chamam-se *qqueynas*. As povoações de Callao usam da syrinx ou flauta de pan »

Paul Marcroy, *Voyage à travers l'Amérique du Sud*, t. 1, p. 231 e 232. Ib. p. 98, not. 1 e p. 297.

dar o *trouvère* normando.» Como o troveiro medieval, o cantor peruano achava ou inventava; e como o menestrel saxonio, que cantava á meza dos princepes feitos brilhantes, e batalhas reaes, este mister: «era em parte exercido pelos *Haraveques*, que escolhiam os incidentes os mais brilhantes para assumpto de suas canções e balladas, que se cantavam nos festins reaes á meza dos Incas.» *(ib.)* Isto nos revela um fundo ethnico tradicional anterior ao desenvolvimento da raça dos Arias na Europa, que importa restabelecer pelo processo comparativo da civilisação proto-historica do Peru, com a de uma raça iniciadora, que fez as primeiras navegações atlanticas e que hoje se reconhece como sendo a raça ligurica.

No seu livro *Voyage à travers l'Amérique du Sud*, Paul Marcroy observa como estes Cantos heroicos ou narrativos se transformaram em lyricos: «Estas composições ehamadas *Yaravi*... foram a principio cantos de victoria, odes, dithyrambos destinados a celebrar o triumpho das armas dos Incas, suas qualidades particulares e seu poderio. Com o tempo tomaram fórmas mais variadas, e cantaram o amor, a natureza, e as flores.» E em nota accrescenta, definindo a palavra *Yaravi*: «Litteralmente, cantos tristes. Os *Yaravis* são hoje simples *romances*, cuja musica é sempre escripta em tom menor e com um movimento muito lento. Cantam-se com acompanhamento de guitarra.» Em outro livro, *Scenes et paysages dans les Andes*, falla da *Yaravi* como: «Poésie ancienne, que se chante sur un mode lent et triste...» e deriva o nome de *Yaravicu* (*Haraveque*, Prescott), «poète, ou plutôt rhapsode, du temps des Incas.» (op. cit., p. 61.) Além de ser acompanhada na guitarra, era-o tambem pela tibia ou flauta de cinco buracos *qquyna*; este nome

é simplesmente a *Coina* bretan, instrumento que deu o nome a antigos generos poeticos como as *Chacone (xa-coina)* e *Chacoula*, ainda conhecida no Alemtejo. A persistencia de certos nomes ligados a costumes, obdece á mesma estabilidade dos costumes; [1] assim como a *Aravia* e a *Yaravi*, tambem as canções funebres dos *Aürots* do Bearn apparecem na America com o nome de *Areytos*; outras vezes subsistem duas palavras homophonas de origens differentes, como o Al-*bardan*, arremedador e contador de historias, (do britonico *hairtni*) e o *bardan*, que

---

[1] No seu livro *Scenes et Paysage dans les Andes* Paul Marcroy, conta a tradição dos *tristes de Peru*, que morrem tocando flauta feita de um osso da tibia da pessoa a quem amaram; é a *Yaravi* do Padre Lersundi: «perguntei á senhora Matara, quem era este padre Lersundi, cujo nome revivia em um canto nacional? — Um excommungado! disse a matrona, um homem que sem respeito pelo seu santo habito, se enamorou loucamente por uma rapariga sua parochiana. Ella morreu e foi levada para enterrar-se; mas o padre Lersuudi combinou com o coveiro, que na noite seguinte a tirou da cova e a levou secretamente para casa do cura. Então este despregou o caixão, tirou a morta, e tendo-a assentado em uma cadeira, rodeada de cirios, se prostrou diante d'ella e começou a fazer-lhe declarações de amor, que misturava com gritos e gemidos Quando a defuncta começou a cahir de podridão, o padre, obrigado a separar-se d'ella, cavou-lhe uma sepultura dentro em sua casa, e antes de a enterrar, despegou uma das pernas do cadaver e fez uma *qqueyna* (*coina*, flauta) com cinco buracos Durante cinco dias o desgraçado não fazia mais do que gemer e soprar n'esta flauta, cujo som dizem que gelava até a medula dos ossos. No fim d'este tempo os visinhos não o ouvindo mais, entraram em casa do padre e acharam-o morto, tendo a sua flauta entre os braços. O *Yaravi* que ides ouvir foi composto por elle durante esta lugubre semana...

«Ouvido esta explicação, que me fez ertremecer, Anita, o melhor que pode, afinou a guitarra, e com um gesto iterativo de sua mãe, começou a preludiar; immediatamente cessaram as conversas, cada um tratou de se approximar, e a executante, cercada de de uma roda de ouvintes, entoou com uma voz áspera e plangente

segundo Yanguas, é a palavra arabe que significa truão, louco. Muitas palavras das linguas precelticas chegaram até aos nossos Cancioneiros trobadorescos, como *Drudo* e *Drudaria*, e *Arlot;* outras subsistem no povo nas fórmas antigas interpretadas pelo espirito moderno, como *Fadista* (de *Fatiste*, em velho francez, de *Faith*, ou vate, ligando-o ao thema Fado.) Não é pois absurdo separar o sentido de canto narrativo de *Aravia*, da designação de linguagem de *Aravia*, que se acha empregada pelos escriptores portuguezes dos seculos XIV a XVI. No Auto popular de Chiado *Pratica de Outo figuras*, vem:

Eu não entendo a ti,
nem menos sua *aravia*.
(Obr, p. 13)

Negra! não mais *aravia*.
(Ib. p. 62)

---

a famosa *Yaravi* em lá menor, a qual não tinha menos de dezeseis coplas. Permittir-me-hão citar aqui como amostra a primeira:

Querida del alma mia,
Mientras yaçes sepultada
En tu lugubre mansion,
Tu amante canta y llora,
Al recordar-se el passado;
Mas sus cantos y gemidos
Que ya no puedes ouvir,
Se los va llevando el viento.»
(Op. cit., p. 240.)

Por estes vsrsos se vê que a fórma da *Yaravi* é em versos octonarios como a *Aravia* insulana. Na America latina estabelece se a sua continuidade com os cantos dos *Haraveques* ou *Yaravicus*, do tempo dos Incas. Em Portugal a *Aravia*, extranha á parte iberica da Hespanha, só se pode relacionar com a *Yaravi*, como vestigio das tradições liguricas. E sómente pela vasta expansão de um povo navegador, é que se podem explicar factos ainda mais remotos.

Covarrurias, no *Tesoro de la lengua castellana* define *Aravia* como contracção de *Algaravia* «la lèngua de los Africanos y Ponientina, por que en respeto nuestro nos caen al Poniente, de *Algarve* que vale Poniente, *aaravie*, algaravia.» Deu-se ao nome geographico a accepção de linguagem; a homophonia com a accepção poetica era inevitavel actuar no sentido historico.

A relação ethnica das tradições europêas com as da antiquissima civilisação americana, tem sido sob o ponto de vista da archeologia pre-historica assentada em factos positivos, embora mal interpretados. Basta substituir a acção dos Fhenicios, iniciando as navegações atlanticas, pela dos *Fenni*, os povos brancos do norte da Europa, ramo ligurico, para um grupo de factos adquirir uma nova luz. Na exposição anthropologica do Rio de Janeiro discutindo-se a hypothese sobre a navegação dos Phenicios no Amazonas e costas do Brasil, sustentara-a em suas conferencias o barão de Teffé; Carlos Koseritz, nos seus *Bosquejos ethnologicos*, acceitando esta doutrina reforçou-a com novos argumentos contra a impugnação de Aguirre, com uma segura erudição historica e luminosa critica dos textos de Herodato e dos Geographos antigos: «No Amazonas foram encontrados vestigios phenicios, como nos disse o barão de Teffé, e a existencia da figura de granito apontando para oéste com inscripção phenicia, a que se refere o mesmo barão, por si só é grande argumento. Ha porém outro ponto que me parece importante: E' sabido que a unica industria mais adiantada dos indigenas era a arte da ceramica. Ora, todos os restos das obras ceramicas mostram o molde das fórmas phenicias e os ornamentos por sua vez combinam com a ornamentação rectilinea dos phenicios. O ultimo argumento em favor da

hypothese phenicia é fornecido pelos ornamentos de vidro, achados em antigas sepulturas de bugres e igaçabas n'esta provincia — ... as duas perolas aqui achadas... são de origem phenicia; como prova a comparação com outras perolas de trabalho phenicio, existentes em museus europeus.» (p. 37.) A descoberta de moedas phenicias nas ilhas dos Açores, como revelou o Dr. Ernesto do Canto, no *Archivo dos Açores*, é um facto positivo de que navegadores phenicios (melhor, os *Fenni* do norte da Europa) explorando o Atlantico chegaram áquelle Archipelago, e d'alli poderam descobrir para oéste a existencia de um novo Continente, porque ás praias açorianas chegavam, como ainda hoje, as sementes do *dolichos urens*, e da *Mimosa scandens* trazidas pela corrente do Golfo do Mexico, quando recebe as aguas do Mississipi. A lenda da estatua de pedra da ilha do Corvo, referida por Damião de Goes, corresponde a um outro monumento indicativo do reconhecimento da America por um povo navegador. Os modernos trabalhos de sondagem no Oceano atlantico levaram á impossibilidade da hypothese de um continente subvertido entre a Europa, Africa e America, ao qual na tradição se dera o nome de Atlantida; tudo quanto nos transmittiu o passado d'essa lenda geographica, só pode considerar se como verdadeiro applicando-o á America, da qual se perdera a róta. Avienus descreve o mar de sargaço e o banco de fuccos entre a America e a Europa. Nas ruinas de Palenque os baixos relêvos representam um typo americano sem barba, e um typo estrangeiro com physionomia considerada semita. No livro sagrado do *Popol-vuh*, descreve-se um chefe iniciador da civilisação mexicana a que chama *Quetsalcohualt*, que veiu através do mar com vinte companheiros, sendo de *côr branca*, com bar-

ba e cabellos pretos, tunica preta, sabendo trabalhar em ouro e prata, e conhecedor da agricultura.

Que revela isto senão o vestigio immemorial do advento de um iniciador da civilisação, do mesmo povo navegador que chegou ao Golfo persico e iniciou a cultura da Chaldeia? Para se interpretar no sentido semita leu-se o nome *Quetsalcohualt* decompondo-o nos seguintes elementos semitas *Kadesch-El-Cadir*; nós porém decompômol-o nas seguintes designações geographicas mais proximas da fórma que traz o *Popol-vuh*; **Cadis-Iolchos-Atlas.** Assim como as lendas das navegações dos Jonios (que se attribuiam aos Phenicios) são pelos modernos estudos de archeologia geographica restituidas aos Ligures, por seu turno a lenda phenicia tem de acabar de dissolver-se, evidenciando que raça era essa que tocou na America e ahi implantou a sua civilisação. Esse povo que desceu do norte da Europa para o sul, sempre pela orla maritima, e que precedeu a occupação dos Scythas, dos Celtas e dos Germanos, era pelos antigos geographos gregos denominado Ligure, e caracterisado pelos Celtas por *branco (Finnes,)* quando o repelliram para a Scandinavia; em Tacito este povo é chamado *Fenni*, e em norrico *Finnar*, é branco. A caracteristica de branco, applicada a este povo, reflecte-se no nome de Ligure, em que o epitheto de *ganço* lhe fôra dado pela circumstancia referida; Plinio (*Hist. nat.*, x, 27) diz, que na Germania davam o nome de Ganza a uma pequena especie de patos *brancos*, especie a que allude o agiographo do seculo x Adson, dizendo que o nome de *Gantae* era dado aos patos bravos por causa da sua *brancura*.[1] Foi

[1] Belloguet, *Ethnogenie gauloise*, t. 1, p. 106.

facil fazer o erro da confusão dos Phenicios com estes navegadores (*Phoenix=Finnes, Fenni,*) pela homophonia dos nomes. Alexandre de Humboldt falla das tradições poeticas d'esta raça: «Ainda existem na velha lingua esses cantos em honra de Fingal, conhecidos pelo nome de cantos de *Finnian*, que foram colligidos e escriptos depois da introducção do christianismo, e que não remontam talvez ao seculo VIII da nossa éra; mas estas poesias populares encerram mui poucas descripções sentimentaes da natureza...» [1] Este mesmo povo branco atravessou a Africa, deixando vestigios seus na raça dos *Fulah* (no dialecto Rotti, *fulah* significa *branco*, tal como nas ilhas oceanicas *Fulch.*) No seu estudo *As Populações lacustres*, Anselmo de Andrade apresenta este problema ethnico de uma raça branca iniciadora das habitações lacustres na Africa reproduzindo exactamente as prehistoricas da Europa: «é surprehendente a apparição de palafittas na Africa, estando toda ella fóra da corrente das migrações. E' porèm do interior do continente negro, que nos vem um esclarecimento inesperado para este problema» (p. 88.) «Se a raça oceanica é o producto de dois factores, um indigena e outro proveniente da Asia meridional, é sem duvida n'este ultimo que devemos ir filiar as populações lacustres.» (p. 41.) «Os cereaes cultivados na Europa pelos forasteiros lacustres eram as especies asiaticas provenientes da referida região oriental...» (p. 43.) «A liga dos bronzes lacustres é a mesma que a de certos bronzes assyrios, sendo porém diversa nas outras partes do mundo. Por esta balisa entre o centro oriental,

---

[1] *Cosmos*, t. II, p. 40; destaca estes cantos das falsificações de Macpherson.

que determinamos, e a Europa, não é difficil seguir depois as pègadas lacustres.» (p. 44.) Dos esqueletos achados nos lagos da Suissa, mostra que essa população era de ***estatura pouco elevada***, inferindo pelo seu habitat nos logares baixos, que deveria ter a ***côr trigueira***; (p. 50.) pelos ***crescentes*** encontrados nas estações dos lacustres infere-se, que em religião tinham o ***culto lunar***, que anda sempre ligado á condição ***agricola***. O nome de ***Fulch***, que pertence ao povo das ilhas oceanicas, relaciona-se com o de ***Folk*** ou ***Volg***, que na Europa designou essa raça branca Bolg (Fir-***Bolg***, o typo branco civilisador da Irlanda.); não é portanto phantasista a approximação dos ***Harepos*** d'estes insulares com os ***Yaravis*** americanos, o que se fundamenta pela extraordinaria expansão d'essa raça navegadora. [1] Pelo estudo das tradições poeticas chegámos, quanto ao elemen-

[1] Descreve Quatrefages no seu livro *Les Polynesiens*, (p. 49) que nas ilhas Marquisias «se encontravam poetas, bardos, que transmittiam entre si com uma religiosa fidelidade longas lendas contando a origem das cousas, os mysterios religiosos e a historia dos tempos passados. Coroados de flores, acompanhados dos seus inferiores, levando de ilha em ilha a alegria, entre chefes sagrados, iam celebrar as festas religiosas ou nacionaes, recordando aos membros esparsos da familia polynesiana a sua origem commum, e conservavam o deposito de conhecimentos cujo irrecusavel valor é hoje reconhecido.

«O cuidado de guardar as tradições historicas e religiosas estava confiado aos *harepo*, ou *passeiadores nocturnos*. Estes *harepo* eram, na accepção completa da palavra, *homens archivos* O seu cargo era hereditario, e desde a mais tenra infancia ensinavam-lhes estes largos poemas que narravam a origem do mundo, a filiação dos deuses, as migrações dos antepassados. Era de noite, andando vagarosamente em volta dos templos que elles repetiam para si estes thesouros de saber real e das fabulas indigenas que as gerações legaram entre si umas ás outras, cuja origem primeira é ainda desconhecida, mas que remontam ao berço da raça polynesiana.»

to lyrico a notar que as Canções dos Trovadores provençaes appresentam typos estrophicos semelhantes ás fórmas dos cantos accádicos, modernamente descobertos, e tambem á dos cantos do *Chi-King*, da China; sómente por um profundo *substratum* ethnico é que o facto poderá ser explicado, tanto mais que hoje se determina o elemento popular a que os trovadores deram o aperfeiçoamento artistico. Egual observação é a que aqui consignamos emquanto aos cantos épicos das *Aravias*, *Yaravis* e *Harepos*, referindo-os á tradição inicial d'essa raça conhecedora da agricultura, da liga do bronze, e especificadamente navegadora. O conhecimento que os Bascos tiveram das pescarias do bacalhau pode attribuir-se tambem á tradição provinda d'essa raça maritima. Na epoca da conquista hespanhola na America, facilmente se confundiram elementos tradicionaes da civilisação mexicana com a hispanica; assim como diz o P. Costa, na *Historia natural da India*, os hespanhoes adoptaram as dansas hieraticas mexicanas dos *Mitotes* nas suas *Mogigangas*, e entre os Mexicanos revivesceram as fórmas do romance narrativo dos *Yaravi*, que se desenvolveram na forma lyrica na sociedade americano-latina. A relação historica com as *Aravias*, designação desconhecida entre o elemento iberico e peculiar do nosso lusismo, é um facto extraordinario mas inacreditavel, desde que se isole d'esse importante problema da communicação de um povo navegador, que explorando o Atlantico levou a sua civilisação á America. [1]

[1] Importa lembrar como as invasões normandas, e as relações do elemento *finnico* com o iberico vieram reavivar as tradições poeticas da raça primitiva. (Vid. *Hist. da Poes. popul.*, I, 106 a 140.) O problema da relação das tradições populares com alguns mythos accadicos ficou tratado no estudo dos romances *Juliana e Jorge*; e da *Gayarda* e *Serrana de la Vera*, (op. cit., vol. I, p. 284 a 293.)

Na tradição popular da ilha de San Jorge persiste na versão oral o romance á morte do Principe D. Affonso, filho unico e herdeiro de D. João II, em 1491. Pertence a este fundo poetico da morte do joven-heroe, recebendo fórma pela adaptação a varios personagens historicos, em differentes epocas. Transcrevemos aqui a versão, que não chegou a ser incorporada nos *Cantos populares do Archipelago açoriano:*

Casamento mallogrado

Casada de outo dias
A' janella foi chegar;
Vira vir um cavalleiro
Com um lencinho a abanar.

— Novas vos trago, senhora,
Mui custosas de vos dar;
Vosso marido é morto
Na praia do areal,
Caíu do seu cavallo
Andando a passear;
Rebentou-lhe o fel no corpo,
Está em risco de escapar,
Se vós o quereis vêr, senhora,
Tratae já de caminhar.

Vestiu vestido preto,
Por mais vagar lhe não dar,
Trez creados a traz d'ella
Sem a poder alcançar;
O pranto que ella fazia
Pedras faziam chorar,
Chegou á praia do areal
Seu marido vira estar.

— «Calae-vos, condessa, calae-vos,
Não me dobreis o meu mal,
Que o vêr vosso desamparo
A minha alma faz penar,

Ide-vos para Castella,
Onde tendes padre e madre;
Que sondes menina nova,
Que vos tornem a casar.

«Esse conselho, marido,
Eu não no quero tomar;
Heide-me ir p'ra minha casa,
Hei-me sentar a resar;
Morte que levou o Conde
Condessa vinde buscar.

Eis uma das versões da ilha da Madeira, tambem interessante pela vitalidade destes fócos insulares:

TRISTE NOIVA

«Casadinha de tres dias
Estava na minha janella,
Chegou uma pomba negra;
Que nova me trará ella?
— Má nova trago, senhora,
E mui triste de chorar;
Vosso marido é morto,
Ou periga não escapar,
Foi do cavallo ao chão
Nas terras do Arrabal;
Rebentou lo fel no corpo,
Arriba do arenal.

La Infanta mal lo sabe,
Vae a correr, a chorar;
Tantas damas de'poz d'ella
Sem la poder avançar;
Chegou onde seu marido
A carpir, sem descansar.

—«Onde vindes vós, Infanta,
Acabar de me matar?
Inda sois menina moça,
Inda vos podeis casar.

«Eu não me quero casar,
Quero lograr meu marido;
Nem outro tal acharia
Se vos houvera perdido.
Chamem-me aquelle barbeiro,
Que venha apparelhado,
Que traga lanceta de ouro,
E liga de ouro fiado;
Dê picada pequenina,
Dada com todo o cuidado,
Que não sinta elle dor,
Mas que fique bem sangrado.

= Quer sinta, quer nada sinta,
Seja bem ou mal sangrado,
Mal de amores não tem cura,
Matou-se de apaixonado.

Aqui dá-se o syncretismo com outro romance, por onde se vê como os varios elementos tradicionaes tendem a modificar-se:

Lo triste morto de amores
Que se enterre no sagrado;
Não no enterrem na terra
Onde vae pastar o gado;
Nem fique braço de fóra,
Mas só letreiro pintado,
Para quem passar ir lêr:
Morreu triste desgraçado.
(*Canc. do Arch. mad.*, p. 249 a 151.)

Eis a versão brasileira, colligida em Sergipe, já extremamente attenuada, que o collector Sylvio Roméro transcreveu confundida com outro romance, do qual a separámos na edição dos *Cantos populares do Brasil:*

«Estava em minha janella
Casada com outo dias;
Entrou uma pombinha branca,
Não sei que novas trazia.

— São novas ruins de chorar,
Teu marido está doente
Nas terras de Portugal.
Cahiu de um cavallo branco
No meio de um areal;
Arrebentou-se por dentro,
Corre o risco de finar.[1]

Este apagado vestigio é proveniente da colonisação açoriana no Brasil, ou então o ultimo resto da tradição continental portugueza, que aqui nunca encontrámos nas versões oraes. A morte do principe D. Affonso inspirou os poetas portuguezes e castelhanos no fim do seculo xv, pela profundidade da emoção produzida nas duas côrtes, como se vê pela narrativa na *Chronica de D. João II*, de Ruy de Pina.

E' d'essas composições litterarias ou artisticas em folha volante, *(pliego suelto)* que foram espalhadas entre o povo, que se fixaram os traços universaes do romance popular. Pode-se confirmar o processo; Gaston Paris confrontou com o romance á morte do Principe por Frey Ambrozio Montesino, um romance anonymo e abreviado, que encontrara em um manuscripto do seculo xv na Bibliotheca nacional de Paris, que traz ainda o retornello coral:

Ay, ay, ay, ay! Que fuertes penas!
Ay, ay. ay, ay! Que fuerte mal!

---

[1] *Cantos populares do Brasil*, t. I, p. 20. Ed. 1880, de Lisboa. Sylvio Romero na edição do Rio de Janeiro de 1897, traz esta versão, tal como a destacámos do romance *D. Branca*, com que anda confundida, não obstante dizer que apagara o que fizeramos na coordenação critica e conscienciosa d'esses Cantos. O odio é sempre cego.

Hablando estava la Reyna
En su palacio real
Con la Infante de Castilla,
Princeza de Portugal.

Ay! ay...

Ali vino un caballero
Con grandes lloros llorar:
— Nuevas os traigo, señora,
Dolorosas de contar.

Ay! ay...

Ay! no son de reino extraño,
De aqui son, de Portugal;
Vuestro princepe, señora,
Vuestro principe real...

Ay! ay...

E cahido de un caballo,
Y l'alma quiere a Dios dar!
Si lo quereis de ver vivo
No quered vos tardar!

Ay! ay...

Ali estava el Rey, su padre,
Que quiere desesperare;
Lloran todas las mugeres
Casadas y por casar.

Ay! ay, ay, ay! Que fuertes penas.
Ay! ay, ay, ay! Que fuerte mal! [1]

Este thema renovou-se em França por occasião do assassinato do Duque de Guise, em 1588, vindo essa Canção elegiaca a transformar-se mais tarde na conhecidissima Canção de *Malbruf*, que vamos encontrar na tradição popular da Catalunha, e na por-

[1] *Romania*, vol. 1, p. 373.

tugueza de Traz-os-Montes. Eis a versão colligida por Milà y Fontanals:

LA MALA NUEVA

Comtes y caballeros
A' la guerra han d'ané,
Y el comte de l'Aronge
Diu que no hi vol ané.
Té la dona bonica,
No la gosa deixé.
Com veu qui hi van per forsa
S'en va determiné.

«Tornaré per la Pasqua,
O' per la Trinité.

La Pasqua n'es passada,
Y tambè la Trinité;
Quant Pasqua es arribata,
La dama s'estoné.
Y a la torre mas alta
La dama s'en pujé.
Y en veu veni dos patges
Tots vestits de dolé:

— Ay, patges, los meus patges,
Quina nova porté?
—«La nova qui li porto
No la vulgo sabé,
Que es llevia aquesta roba
Y s'vesteixia de dolé,
Qu'el Comte de l'Argonge
Es mort y soterré.

— Me dirian los meu patges
Ahout l'han soterré?
—«Alli a n'el peu d'un arbre
A n'el peu d'un xipré,
Qu'a la branxa mas alta
L'esparné hi sol canté.

(*Remoncerillo cat.*, n.° 235.)

Uma outra versão colligida por Milá y Fontanals, começa:

Mambru s'en va á la guerra,
Virondom, virondom, virondeta
No sé quando tornará?
Si tornará per Pasqua
Virondom..........
O per la Trinitá. Etc.

O nome de *Mambru* é uma apropriação popular de *Malbruf*; Ochoa, no *Tesoro de los Romances*, traz este fragmento final:

Este es el *Mambru*, señores,
Que se canta del revés,
Y una guitana lo canta
En la plaza de Aranjuez.

Este ultimo nome relaciona-se com o do conde d'Aronje, do romance catalão; Ochoa considerava-o «applicado á las circumstancias de la guerra de succession en tempo de Filippe v...» Parece comprovar-se pela versão em dialecto mirandez, que se liga a um episodio d'essas campanhas chamado a guerra do *Mirandum*:

LA CANTIGA DEL MIRANDUM

Mirandum se fui a la guerra,
Mirandum, Mirandum, Mirandella!

Mirandum se fui a la guerra,
Num sei quando benerá.

Se benerá pela pasqua,
Se por la Trenidade.

La Trenidade se passa,
Mirandum num bene iá.

Chubira-se a sua dama
A hua torre bem alta;

Chubira-se a hua torre
Para ber se lo abistaba.

Bira benir um page.
«Que nobidades trairá ?

— Las novidades que tráio
Bos ande fazer chorar.

Tirae los colores de gala,
Que lhuto heis de botar. [1]

Que Mirandum iá ié muôrto,
Jou bien lo bi enterrar,

Antre quatro ouficiales
Que lo iban a lhebar. [2]

Merece confrontar-se com o texto popular francez, para fixar pelos mesmos cantares a epoca da sua transmissão á peninsula. [3] Por esta canção se observa a tendencia a adaptar-se aos factos historicos locaes,

---

[1] Variante de Moraes Ferreira, *Dialecto mirandez*, p. 20.

[2] Vem na versão supracitada.

[3] Malbrouh s'en va-t-en guerre...
Mironton, mironton, mirontaine !

Malbrough s'en va-t-en guerre,
Ne sais quand reviendra !

Il reviendra-z-à Paques...
Ou... à la Trinité !

La Trinité se passe
Malbrough ne revient pas !

Madame monte à sa tour
Si haut que elle peut monter ;

Elle voit de loin son page
Tout de noir habillé

aproveitando-se a neuma de *Mironton.* [1] Assim a Canção á morte do Principe D. Affonso, provindo

---

Mon page, mon beau page,
Quelle nouvelle apportez ?

Aux nouvelles que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer !

Quittez vos habits roses,
Et vos satins brochés !

Le sieur Malbrough est mort,
Est mort et enterré.

[1] A canção de *Mirandum* foi pela primeira vez publicada, no *Commercio de Portugal*, no n.º 4327, intercalada em narrativa romanesca *A guerra do Mirandum* (ib., 22 e 23 de Dezembro de 1893.) Dá-nos a sua proveniencia: «appareceram uns cegos do Vimioso no logar (do Picote) cantando a canção do *Mirandum* ao movimento rythmico de manivella, ao som plangente do teclado de uma sanfona.» O collector determina-lhe os seguintes elementos historicos, que o levaram a considerar a canção de origem portugueza:

«Corria o anno da graça de 1762, e as tropas castelhanas e francezas atacaram Miranda do Douro. Portugal ainda não estava cursado de antigas feridas, quando os reis Carlos III de Hespanha e Luiz XV de França com o celebre *pacto de familia*, consequencia da guerra dos sete annos, que entre si estipularam, querendo que hostilisassemos a Inglaterra, e não o havendo conseguido, commetteu o general Marquez de Sarria a invasão do nosso territorio desde 8, 15 e 21 de Maio de 1762. O conde de Oriolla é nomeado general em chefe do nosso exercito e o conde de Lippe chefe do estado maior.

«... O coronel hespanhol O'Reilly á frente de 2:000 homens marchou sobre Miranda, a qual resistiu durante trez mezes denodadamente, e só por um incendio que rebentou com a explosão da polvora do castello produzindo pavorosos desastres de vidas e de fazendas é que o combate afroixou.

«... O exercito inimigo desejou passar o rio Douro, mas encontrou uma resistencia tenaz nos camponezes de Portugal commandados por um official irlandez M. O' Hara, e o capitão de Ordenanças portuguez Domingo Ferreira, que obrigaram os inimi-

de um thema da tradição universal, tambem se transformou em Canção historica mais recente.

Este processo homoplastico, que se dá na poesia popular, observa-se no romance açoriano *A ndo de Dom João*, celebrando a batalha naval de Lepanto em 1572, alcançada por D. João de Austria; n'elle ainda se encontra um vestigio referente á batalha naval de Tunis, ganha por Carlos v em 1535, sendo auxiliado pelo nosso galeão *San João*, que arrebentara as correntes que fechavam o porto da Goleta:

> Perguntae a *Carlos* Mouro
> O que era acontecido...

Como o nome de Carlos não tinha já realidade substituiu-se por um adjectivo. Quando em 1717 a armada portugueza, mandada contra os Turcos por pedido do papa, ganhou a batalha naval de Matapan, foi esse successo celebrado em cançonetas, e relações metricas semi-litterarias, e as reminiscencias de Tunis e Lepanto reviveram outra vez nos Romances populares a par do sentimento hostil que ficou do *tempo dos mouros*, com que se syncretisaram.

---

gos a desistir da avançada... Esta guerra é conhecida entre os nossos camponezes d'aquellas terras pelo nome de *Guerra do Mirandum*, e Domingos Ferreira conhecido pelo nome de *Capitão da guerra do Mirandum*...» Este Domingos Ferreira casou com a sua visinha Maria Miranda; d'ella se conta que procurara o marido que cahira ferido no recontro de Picote Depois de curado dos ferimentos Domingos Ferreira voltou ao seu regimento quando elle partiu por ordem do barão conde de Alvito em direitura a Castello Rodrigo, onde estava o exercito do Marquez de Sarria. D. Maria Miranda não tornou a ter noticias de seu marido; e pelas cantigas dos cegos do Vimioso é que se soube da morte do *Capitão da guerra do Mirandum*. Eis os dados historicos que explicam a origem da *Cantiga del Mirandum* em tudo similhante á cantiga franceza do *Malbrough s'en va-t-en guerre;* este problema versa sobre o personagem e a similaridade do thema.

SECÇÃO 2.ª (SECULO XVI.)

§ 1.º A Côrte e a influencia castelhana na Poesia popular

No maior seculo da historia, começa a éra das *Grandes Navegações*, realisadas pelo povo portuguez, que pela audacia aventureira e actividade maritima conseguira a plena manifestação do seu *genio nacional.* O facto dos Descobrimentos assim como influiu na corrente da civilisação humana, não podia deixar de imprimir um maior relêvo ao caracter portuguez, tornando-o primacial nas altas individualidades activas, affectivas e especulativas. O seculo XVI comprehende a maior somma de documentos do genio nacional, na arte, na litteratura, na politica, nas sciencias, na philosophia, no commercio, a que se ligam como representantes os gloriosos nomes dos Quinhentistas. Todas as energias de Portugal se conjugavam n'este momento excepcional da sua vida e *missão historica.* Mas n'esta evolução ascencional do fecundo seculo, e antes do seu término, Portugal sente-se impellido para — uma austera, apagada e vil tristeza, — e a sua propria nacionalidade

espoliada da antonomia, sendo incorporada por effeito dos parentescos reaes na unidade *iberica*. Este phenomeno momentoso ainda não foi considerado pelos historiadores. Na corrente progressiva em que se expandia o *genio nacional*, ia-se formando a força regressiva, que se concentrava e viria a supplantal-o *desnacionalisando-o*, ou apagando os caracteres do seu individualismo. A actividade das Grandes navegações e conquistas que dispersaram a energia nacional, enfraquecia a vida local de um povo pouco numeroso; começou a servir de apoio o centralismo da Côrte, e o perstigio de uma faustosa Monarchia. O rei Dom Manuel, que se achou por acaso successor de um throno, sem a intelligencia da situação, aproveitou-se dos resultados dos descobrimentos planeados antes do casual governo, para tornar a sua realeza pharaonica, apparatosa. N'este intuito visou á unificação *iberica* pelos casamentos com as filhas de Fernando e Isabel de Castella, empregando para isso o tornar-se instrumento das perseguições religiosas, porque pela unidade catholica mais rapidamente consiguiria a unidade politica. No sonho egoista da sua grandeza, o sentimento do *lusismo* é substituido pela audiciosa utopia da *Monarchia universal*. Portugal era pequeno para a sua vaidade, os fóros municipaes são por elle diminuidos, as côrtes da nação não se convocam, o elemento industrial e mercantil é expulso a titulo de orthodoxia religiosa, e a grandeza heroica da occupação das descobertas maritimas é explorada pelo proprio monarcha pelo chatinismo ganancioso feito pelas suas armadas. E este programma de *desnacionalisação* é continuado pelo seu filho Dom João III, como instrumento passivo da Inquisição, e depois da Companhia de Jesus, que elle introduziu no seu estado minando-lhe o organismo nacional ante o in-

teresse clerical da unidade catholica. Dom João III, e os infantes seus irmãos, que tanto o perturbavam, acham se inconscientemente servindo os planos *ibericos* de Carlos V, que lhes explorava o seu fanatismo imbecil. O povo cae n'essa tristeza a que alludem Gil Vicente e Camões, e que provocava lagrimas em Sá de Miranda. Avançava-se pela acção politica para a unificação iberica, sem que o povo desse por tal crime; e é n'esta angustia, que ia ter o seu paroxismo em 1580, que todos os genios litterarios dos Quinhentistas se approximam das fontes tradicionaes populares, e instinctivamente tentam reanimar-se n'ellas. Quem percorrer todas as obras dos nossos poetas, dramaturgos e prosadores do seculo XVI ahi achará abundantes referencias ás canções, romances, aphorismos, costumes e contos populares, transparecendo através da cultura humanista e das imitações italianas da Renascença. Era o que restava do genio nacional. Essas obras ficaram na maior parte ineditas até ao fim do seculo XVI, e por isso não produziram o seu effeito vital. Quando o *iberismo* triumphava com a entrada de Philippe II em Portugal, o catholicismo preparava-lhe as festas officiaes da sua recepção, com repiques de sinos e Te-Deum. O povo caía em um somnambulismo, em que pelas vagas prophecias merlinicas esperava um salvador vindouro.

A poesia popular portugueza no seculo em que mais se reflecte na litteratura nacional está semi-apagada pela influencia castelhana que prepondera na Côrte.

A) A CANÇAO LYRICA

Na pompa regia com que Dom Manuel cercava a sua pessoa, exigia as manifestações da alegria popular, não se esquecendo de regulamentar as dansas e descantes que lhe eram devidos.

No Regimento de 30 de agosto de 1502, no capitulo das Cerimonias da Entrada de S. Magestade, ao tratar das ruas, lê-se: «N'este recebimento e entrada desde a porta da Cidade athe a Sé, e d'ali athe o Paço, as ruas serão mui barridas e mui juncadas e paramentadas dos melhores panos que cada hum tiver, e com perfumes, e todos bons cheiros ás portas, e percebidos pela Cidade *todos Ministreis e tangedores que n'ella e no termo houver e Trombeta* todos postos nos logares pertencentes, *e todos outros Jogos, representações que se puderem fazer*, e tal dia será de guarda do todo louvor em louvor de Deus, e honra da entrada de seu Rey, etc.»

Nas Ordenações manuelinas (Liv. v, tit. 103) incorporou-se uma disposição prohibindo os descantes populares:

«Considerando nós quantos males se seguem das musicas que muitas pessoas costumam fazer de noi

te, assim de cantar, como com alguns instrumentos de tanger ás portas de outras pessoas; querendo-os evitar defendemos, que d'aqui em diante nenhuma pessoa de qualquer qualidade e condição que seja, nem se ponha só, nem com outros a tanger, nem a cantar á porta de outra nenhuma pessoa desde que anoitecer, até que seja o sol sahido; e sendo achados de noite, assim fazendo as ditas musicas, mandamos que sejam presos e jazam na cadeia trinta dias sem remissão, e mais paguem da cadeia dez cruzados e percam os instrumentos, que lhe assim forem tomados e as armas, tudo para o Meirinho ou Alcaide, que os prender e para os seus homens.»

Esta prohibição continuava esse espirito obcecado do rei D. Manuel, que brutalmente decretara a expulsão dos Judeus. As palavras de Gil Vicente fallando do esquecimento da poesia popular — de vinte annos a cá, — explicam-se claramente alludindo aos effeitos prohibitivos de uma regulamentação estupida.

Na farça de *Quem tem farellos?* que chegou a ser representada em Pateos ou Côrros, descreve Gil Vicente a scena do namorado galanteador Ayres Rosado dando uma serenata á sua dama. A scena é de um valor singular pelo quadro dos costumes, ainda persistentes, e pela referencia ás Cantigas do seculo XVI: «*Tange e canta na rua á porta da sua dama Isabel, e em começando a cantar* Si dormis, doncella, *ladram os cães.*» Eis os versos da canção, que se acham intercalados na scena burlesca:

Si dormis, doncella,
Despertad y abrid,
Que venida es la hora,
Si quereis partir.

Si estaes descalsa,
No cureis de os calzar,

Que muchas aguas
Teneis de passar.

De passar teneis
Aguas de Alquebir,
Que venida es la hora
Si quereis partir.
(Obr., III, 13.)

No desenvolvimento das situações comicas o namorado canta outros estribilhos e canções:

Cantam los gallos,
Yo no me duermo,
Ni tengo sueno.

Apartar-me-hão de vós,
Garrido amor.

Eu amei hua senhora
De todo o meu coração;
Quiz Deus e minha ventura
Que não m'a quer dar, não.
Garrido amor!

Não me vos quer dare,
Ir-me hei á tierras agenas
A chorar meu pesare.
Garrido amor.

Já vêdes minha partida,
Os meus olhos já se vão;
Se se parte minha vida
Cá me fica o coração.

N'esta farça indica Gil Vicente outros dois cantos, pelos versos iniciaes: — *Um dia era um dia* (p. 12) e — *Por Maio, era por Maio*, (p. 19), que apparece no Cancionero general, sendo muitas vezes glosado e posto em musica pelos poetas e violistas castelhanos. Além das serenadas nocturnas, Dom Manuel tambem interveiu paternalmente nas festas dos

casamentos, por causa das despezas e cantares de senvoltos.

No *Espejo del Principe Cristiano*, do Dr. Francisco de Monçon, falla-se dos cantos populares das *Bodas*, a que se chamava antigamente o *Tamo*, (de thalamo) e caracterisa-os com certo desprezo: «Um chamam usual e baixo, de que usam commumente os jograes que tocam canphoninhas, rabeis e gaitas, e outros *baixos instrumentos*, de que usam *os chocarreiros que andam de boda em boda*, cantando Cantares sujos e obscenos. Como fazem os tamborilleiros e foliões com os seus pandeiros e ferrinhos; os quaes com a mania de serem graciosos, dizem deshonestidades e chocarrices prejudiciaes á virtude e á fama dos homens.» (Fl. 66 v., ed. 1571.) No *Auto das Regateiras* traz o poeta Chiado uma referencia a estes cantares:

Ella moça e elle moço
bem se foram ajuntar.
Por vós se póde cantar:

Deitem o noivo no poço
Se co'a a noiva não brincar.

(Ed. p. 92.)

Dom João III continuou o odio do rei seu pae contra a poesia popular; citamos a seguinte carta regia de 1539, pouco depois de ser transferida para Coimbra a Universidade, dirigida ao Bispo-Reitor D. Agostinho Ribeiro:

«Reverendo bispo-reitor.

«Amigo. — Eu El Rei vos envio muito saudar. Eu sou enformado que alguns studantes dessa Universidade nam esguardando ho que cumpre a serviço de Deus et meu et aa honestidade de suas pessoas, andam de noite com armas *fazendo musica*

et autos nam mui honestos per essa cidade, do que se segue escandalo aos cidadãos et moradores, et pouca authoridade et honra aa Universidade, et porque eu recebo desprazer de taes cousas se fazerem, vos encomendo que vos enformees disso ho estranhai aas pessoas que o fizerem segundo a qualidade e suas pessoas, et mandae chamar ho meirinho da Universidade e lhe dizee de minha parte que olhe por isso et cumpra minhas ordenações que sobre isso tenho feitas, porque não ho fazendo assi eu proverei no caso como houver por bẽe et vós me escrevee ho que neste caso passa mui decraradamente. Anrique da Mota a fez em Lisboa aos vinte dias de Junho de 1539.» Mesmo nas camadas inferiores da sociedade a auctoridade real impedia a franca espontaneidade das dansas e do canto, como se vê por este documento das Extravagantes de Nunes de Leão (p. 423):

No Alvará de 28 de Agosto de 1559 ordena-se que os negros não façam bailes ou ajuntamentos: «Manda El rei nosso senhor, que na cidade de Lisboa, e uma legoa ao redor d'ella, se não faça ajuntamento de escravos, nem bailes, nem tangeres seus, de dia nem de noite, em dias de festa, nem pela semana, sob pena de serem presos, e de os que tangerem ou bailarem, pagarem cada um mil reaes para quem os prender, e os que não bailarem e forem presos por estar presentes, pagaram quinhentos reaes. E que a mesma defeza se entenda nos pretos fôrros.»

Com o odio religioso que nos vinha de Castella, vinham tambem as cantigas que o exacerbavam entre o povo; refere Barbieri:

«Quando no anno de 1492 saiu o decreto da expulsão dos Judeus, cantava o povo um cantarcillo, que dizia:

Eia, Judios,
A' enfardelar,
Que mandan los Reyes
Passeis la mar.

«sobre cujo thema Anchieta (Juan) compoz uma missa *famosa*, segundo affirma Salinas no seu tratado *De Musica.*»[1] Barbieri transcreveu os sete compassos d'esta melodia, cuja letra já tinha sido publicada por Amador de los Rios, e lamenta não ter encontrado a missa. A Cantiga passaria a Portugal com esse vento do fanatismo que fez com que o rei D. Manuel decretasse tambem a expulsão para realisar o seu casamento com a filha de Fernando e Isabel. Os Judeus que sahiram de Portugal nos principios do seculo XVI, levaram comsigo as tradições e costumes que tinham assimilado no contacto com a vida do povo portuguez; a conservação d'essas tradições era um desafogo das suas saudades d'este céo benigno e d'este territorio fecundo, e através de quatro seculos no contacto da grande civilisação européa o *judeu portuguez* conserva o seu caracter typico. Entre as familias judaicas existem vestigios d'essa forte corrente da poesia popular portugueza da epoca fecunda do seculo XV, que servem principalmente para bem avaliar a sua intensidade.

A lingua castelhana usada na côrte portugueza por causa dos casamentos reaes, era a preferida para versejar nas Serões do paço, como se vê pelo Cancioneiro de Resende; e obedecendo a esta tendencia cortezã todos os poetas quinhentistas, com excepção do Dr. Antonio Ferreira, escreveram muitas das suas poesias em castelhano. As musicas, que generalisavam as canções lyricas castelhanas,

[1] *Cancionero musical de los Siglos XV e XVI*, p. 21.

tambem coadjuvavam esta preferencia, que fazia com que as canções portuguezas fossem desdenhosamente desprezadas. O casamento do principe D. Affonso, filho de D. João II, com uma filha de Fernando e Isabel de Castella; o casamento de D. Manuel com duas filhas d'estes mesmos monarchas hespanhoes; o casamento de D. João III com uma irmã de Carlos V; e o do principe D. João com uma filha do imperador, mostram a tendencia para a unificação *iberica* pelos enlaces de familia, e consequentemente o uso exclusivo do castelhano na côrte. Dom Manuel, segundo affirma Damião de Goes, «trazia na sua côrte chocarreiros castelhanos.»[1] André de Resende, na *Vida do Infante Dom Duarte* (cap. 14) allude a esta usança: «Veiu ter a esta cidade de Lisboa um mancebo castelhano chamado Ortiz, que graciosamente tangia e cantava chistes, filhou-o o Infante, e folgava de o ouvir. O qual um dia pela sésta lhe começou de cantar com a guitarra um *Pater noster*, que contra o papa Clemente em Castella fizeram, que começa:

> Padre nuestro, en quanto Papa,
> Sois Clemente sin que os quadre,
> Sin que os quadre...

«O qual, tanto que o Infante começou de ouvir, disse que se calasse, e mandou-me chamar. E despejando todos da camara, dixe ao mancebo que sem cantar o dissesse presente mim. E depois olhando para mim, dixe: — Que vos parece, Mestre? anda boa a honra do Padre da universal Egreja em chistes e guitarra? — Senhor, dixe eu, inda mal, porque o desavergonhamento do mundo é tanto. Voltou-se

[1] *Chron. de D. Manoel*, P. IV, cap. 84.

para o mancebo, e dixe-lhe: — Olha, avisa-te que nunca mais isso cantes nem digas, e sabe que se me vem ás orelhas que fazes o contrario, além de te lançar de minha casa, te darei castigo que seja escarmento a outros...»

D'esta sympathia pelos chistes castelhanos, escreveu Gil Vicente com certa intenção critica:

> Porque quem quizer fingir,
> Na *castelhana linguagem*
> Achará quanto pedir.
>
> (*Obr.*, III, p. 449.)

Jorge Ferreira de Vasconcellos, na sua comedia *Aulegraphia*, protesta contra este exclusivismo: «Não ha entre nós quem perdôe a huma trova portugueza que muytas vezes he de vantagem das castelhanas, que se tem aforado comnosco e tomado posse do nosso ouvido.» (Act. II, sc. 9.) Esta posse era proveniente da musica dos compositores castelhanos como Badajoz, Valderrabano, Luiz Milan e outros: «Eu não vos nego que sabeis muito bem harpar um *Conde Claros*, que elles logo dizem que não ha tal musica.» (*Eufrosina*, p. 19.)

Na *Comedia da Pastora Alfêa*, Simão Machado justifica-se por ter n'ella empregado a lingua castelhana:

> Vendo quam mal acceitaes
> As obras dos naturaes,
> *Fiz esta em lingua estrangeira*,
> Por vêr se d'esta maneira
> Como a elles nos trataes.
> *Fio-me no castelhano*,
> *Fio-me em ser novidade...*

E Dom Francisco Manoel de Mello, na scena do *Fidalgo aprendiz*, em que Gil Alçoforado dá a serena-

ta á mulher que galantêa, ao cantar-lhe o romance portuguez da *Sylvana*, ella exclama:

> Ay, senhor! eu não queria
> Senão *letra castelhana*.
>
> (Obras metr., p. 247.)

As novellas amorosas e as coplas castelhanas prevaleciam na côrte de Portugal. Na *Arte de Galanteria*, D. Francisco de Portugal refere uma anedocta, em que uma carta de namoro é tirada da *Carcel de Amor* de Diego de San Pedro: «como aquel que embió una carta sacada de un libro, la otra dixo al que le llevaba, bolviendosela: — Esta carta no viene para mi, viene para *Lauriola.*» (p. 71.)[1] E observa: «las *Coplas castellanas*, son las mas proprias para palacio, por más desnudas de arte, que la affectacion aun és más condenada en las acciones del alma, siendo tan avorrecida en las del cuerpo.»

No *Memorial dos Cavalleiros da Segunda Tavola Redonda*, tambem Jorge Ferreira manifesta desejo que se usem como em Hespanha os romances cantados: «com uma voz mui alta e suave, ao som de huma viola d'arco, *cantava* o seguinte *romance*, que o Chronista aqui quiz poer pera que se sayba, que n'este e per este modo usaram os passados celebrar seus heroycos feitos, por que a gloriosa memoria d'elles assi viesse a nossos tempos e se conservasse, de que tambem *em Espanha se usou muito*, e usar-se agora pera estimulo de imitação não

---

[1] Uma Canção do seculo XV, musica de Ponce, era sobre o verso:

> La mi sola Leaureola
>
> (Barbieri, *Canc. musical*, p. 223.)

fôra máo.» (p. 10.) Além da belleza da poesia das Canções do fim do seculo xv, a musica hespanhola dominava na côrte pela pureza e graça das melodias muito ligadas á tonalidade popular. Pela notação musical se salvaram preciosissimos documentos poeticos.

A musica das Canções de côrte nos seculos xv e xvi em Hespanha appresenta trez estylos, provenientes uns da corrente artistica europêa, e um outro resultante da influencia da melodia popular. O genero fugado, imposto pelo prestigio dos Mestres flamengos, libertando-se a palavra, e o estylo harmonico pela simultaneidade das vozes, não poderam apesar de todas as auctoridades profissionaes, supplantar a graça e espontaneidade da Canção popular. Os poetas lyricos e apaixonados apropriavam-se das Lettrilhas e Cantilenas, que desenvolviam com uma belleza ingenua, como Garci Sanchez de Badajoz ou João del Encina; e pode se dizer, que os versos e as estrophes dos Cantos populares, assim como deram força aos Trovistas contra a imitação italiana do lyrismo petrarchista, tambem suscitaram nos Compositores o interesse pela tonalidade das Canções populares, pelas suas melodias mais caracteristicas, desenvolvendo-as pelo intuito da expressão, presentindo assim a forma definitiva em que havia de entrar a evolução da Musica moderna. O que a Hespanha encetou no seculo xv, a Italia sustentou em todo o seculo xvi na *Canzone ad una voce*. Os poetas da côrte tocavam quasi todos viola de arco e alahude, ou cantavam, e esta circumstancia influia de um modo immediato no valor prosodico da letra para suggerir a accentuação melodica. [1]

---

[1] Barbieri, no prologo do *Cancionero musical de los Siglos* xv e xvi concluiu sobre o estudo de 460 Canções d'esse monumen-

Infelizmente todos estes elementos de uma fecunda elaboração esthetica foram perturbados e em parte annullados pela Renascença, na admiração exclusiva das obras da Antiguidade classica, e despreso pelo que era popular porque provinha da Edade media.

Os musicos hespanhoes eram admirados na côrte portugueza; *Badajoz, o musico*, pertencia á camara do rei D. João III;[1] era tambem poeta, d'onde infere Barbieri, contra a opinião de Amador de los Rios, que este seja o apaixonado e incomparavel lyrico Garci Sanchez de Badajoz. Garcia de Resende na sua Miscellanea falla da celebridade de *Baena*, o afamado musico, de quem diz Fr. Francisco de Avila, no seu poema *La Vida y la Muerte*, impresso em 1505:

> Y era Lope de Baena
> Muy sotil componedor.

---

to: «Notam se na sua musica trez estylos principaes: o do genero fugado, o harmonico mais simples, e outro que podemos considerar como expressivo, pela intima união que appresenta com a prosodia da nossa lingua (castelhana) e com o gosto popular das nossas Canções e Dansas nacionaes, sendo para notar que alguns Cantarcillos tão caracteristicos, que, se não estivessem harmonisados artisticamente a trez ou quatro vezes, poderiam tomar-se por expressão pura da musa popular.

«Este é um dado muito importante para a historia musical hespanhola; pois quando todos os compositores da Europa procuravam em suas obras ostentar os primores do contraponto com desprezo quasi absoluto do sentido da letra, encontramos aqui muitas composições em que a musica se subordina de uma maneira mui notavel á poesia. — Prova evidente de que a arte da musica em Hespanha se achava durante a Renascença com o mesmo gráo de desenvolvimento, e ainda com a vantagem da expressão, do que no resto da Europa, não obstante as continuas guerras com os sarracenos, e contra França e Italia; etc.» (*Op. cit.*, p. 15.)

[1] Em 1548. Documento descoberto por Barbieri, (*Canc. musical*, p. 156.)

Juan del Encina, tambem celebrado por Garcia de Resende como tendo a primasia da iniciativa dos Autos pastoris, «era musico, e de muita importancia para o seu tempo» como nota Barbieri, (p. 26.) Emquanto á *expressão*, Juan del Encina mostra-se a grande altura — «adiantando-se algumas obras suas tanto ao seu seculo, que parecem escriptas no presente.» (p. 16.) «Encina era um poeta e musico eminentemente cortezão e popular; as suas composições musicaes são pela sua estructura e harmonisação simples, *obras expressivas* mais proprias para deleitar os sentidos do que alardear scientificos contrapontos.» (ib., p. 28.) Na *Historia da Musica hespanhola*, escreve Soriano Fuertes: «Don Luis Milan foi chamado á côrte de Portugal por el rei D. João III, e em extremo affeiçoado á sua grande habilidade e talento em musica, o nomeou gentil-homem da sua camara e lhe assignou sete mil cruzados de renda.» (Op. cit., II, 176, not. 1.) Milan dedicou a D. João III um seu tratado, *Libro de Musica*, «al poderoso é invictissimo principe D. Juan, rei de Portugal y de sus Islas» em 1535; ahi, como indica o musicographo Pedrell, incluiu quatro Canções para canto e viola *en letra portuguesa*, que podem reconstituir-se d'esta forma:

1.ª

Levaes-me, amor, d'aquesta terra,
que nom faço más vida en ella.
Levaes-me con vós!

Levaes-me, amor, al'isla perdida,
que non faco en ella más vida.
Levaes-me com vós!

2.ª

Fallae, meu amor, fallae-me;
Se não me fallaes, matae-me.

Fallae, meu amor,
que vos faça sabor.

3.ª

Poys dizeis que me quereys bem,
ai, por que não
daes falla a ninguem?

Vós dizeis, que me amaes,
e eu vos vejo
que burlaes.

4.ª

Quem amores tem
affinque-los bem,
que não he vento
que vae e vem...

Quem amores tem
A lá em Castella,
e tem seu amor
em dama donzella...

Affinque-los bem,
que nam é vento
que vae e vem.

O musicographo Pedrell, em carta de julho de 1898, escrevia: «Pongo en musica cantable y tocable, conservando los diseños harmonico y melodico originales, todo un Cancionero contenido en las obras de nuestros famosos vihuelistas del siglo xvi.» No livro de Milan acham-se postos em musica os Romances *Mis arreos son las armas*, *Suspirastes, Baldovinos*, etc. No livro de Francisco Salinas, *De Musica*, do seculo xvi, vêm Canções da Castella Velha, como as que começam:

D'onde son estas serranas,
Del Pinar de Avila son.

A quien cantaré mis quexas...
Dexaldos, mi madre
mis ojos llorar...

Aunque soy morenita y prieta...

Soliades venir, mi amor...
De rosas y flores...
Cata el lobo dó va Juanico...
Segador tirate afuera ..
Casóme mi padre...
Llamaime villana ..
Que quereys, el caballero ?
Casada soy; marido tengo...
Conde Claros...
Los brazos traigo cansados...
Retrahida está la Infanta...

Nos Cancioneiros musicaes castelhanos encontram-se muitas Canções que foram intercaladas por Gil Vicente nos seus Autos, ou imitadas pelos poetas quinhentistas còmo Camões, Bernardos e Caminha. Pelo confronto dos seus textos se recompõe esta phase do prestigio das trovas castelhanas sobre as portuguezas.

No livro da *Meditação* em estylo *metrificado*, mandado imprimir pelo Bispo de Coimbra, vem dois factos que mostram esta frequencia dos cantares castelhanos: «E por que o romance que aqui vay acharam apontado singularmente por Badajoz, musico da camara del rey nosso señor. E o Vilancete do *Parto da Senhora* se hade cantar por o duo que compoz Torres da letra *Inimiga foy madre;...*»

Tambem no *Cancioneiro musical de los siglos XV y XVI*, publicado por Barbieri, vem sob n.º 50 esta letra portugueza:

Minno amor, dexistes ay,
Venno á ver como vos vay.

Minno amor tan garrido,
Firi os vuestro marido ?
Venno á ver como vos vay.

Minno amor tan lozano,
Firi-os vuestro velado.
Venno á ver como vos vay.

Na lucta da introducção dos metros endecasyllabos italianos, prevalecia no gosto palaciano a ***medida velha***, do que dizia D. Francisco de Portugal: «ni ay muger que apetéça versos ***si no aquellos que tienen pocas syllabas***, los pensamientos vivos, y mucho ayre, que son propriedades del Romance, cujos desenfados parece que se hizieran solamente para ellas: etc.» (p. 76, da ***Arte de Galanteria***.)

A influencia castelhana na côrte de D. Manuel e D. João III acha-se reflectida em muitas das Canções que Gil Vicente intercalou nos seus Autos. No Cancioneiro musical dos seculos XV e XVI, publicado por Barbieri, acham-se completas muitas das Canções que o fundador do Theatro portuguez apenas indica, e o que é inapreciavel, a musica, que hoje se poderia ajuntar á obra de Gil Vicente. Seguindo o monumento publicado por Barbieri, achamos logo a Canção posta em musica por Juan de Urrede:

Nunca fué pena mayor,
Nin tormento tan estraño
Que iguale con el dolor
Que rescibo del engaño.

Devia-se saber no paço no tempo de D. João II que esta canção composta pelo primeiro Duque de Alba, [1] fora a pedido da rainha D. Joanna de Portu-

[1] No *Arte de Galanteria* de D. Francisco de Portugal, fallando dos Motes, diz que os poetas iam sempre «topar *en lo tan sabido del Duque d'Alva*...» (p. 95.)

gal, esposa de Enrique IV, glosada pelo commendador Roman, e enormemente vulgarisada; quando Gil Vicente fez referencias á canção nas tragicomedias *Côrtes de Jupiter*, de 1521, e *Fragoa de Amor*, de 1522, era a uma cousa muito sabida e já tornada popular:

> Cantará com mal tamanho
> O triste seu servidor:
> *Nunca fué pena mayor,*
> *Ni tormento tan estranho.*
> (Obr., II, p. 410.)

> Por que no andais cantando
> Perdiendo tal Dios de amor:
> *Nunca fuè pena mayor,*
> *Ni tormento tan estraño*
> *Que eguale con el dolor.*
> (Ib., 329.)

No *Auto da Barca*, intercala-o outra vez:

> Y llorando cantareis
> *Nunca fué pena mayor...*

No Cancioneiro de Resende (t. II, p. 87) ha tambem referencia á canção *Nunca foy pena mayor.*

No *Auto pastoril castelhano*, representado por Gil Vicente no natal de 1502, os pastores que vão visitar o menino: «*Con tangeres e bailes offerecem, e á despedida cantam esta Cançoneta:*

> N'ora buena quedes, Menga,
> A' la fé que Dios mantenga.

> Zagala santa, bendita,
> Graciosa y morenita
> Nuestro ganado visita,
> Que ningun mal no le venga.
> (Obr., I, 18.)

No *Cancionero español dos los siglos* XV *y* XVI, (n.º 369 e 370) acha-se este pé de cantiga tratado em duas versões poeticas com sentido amoroso e com melodias differentes:

Nóra buena vengas, Menga,
Ara fé que Dios mantenga.

«D'onde dejaste el ganado,
Pastorcillo descuidado?
Pues, que vienes tan cansado,
Ara fe que Dios mantenga.

— Dejelo eu su regajo
Paciendo a gran gasajo,
Y vengo por pan y ajo,
Ara fé que Dios mantenga.

Transcrevemos apenas as duas primeiras estrophes d'esta canção; a segunda é mais apaixonada. Barbieri já tinha notado em Gil Vicente este Villancico applicado ao divino. (p. 186.) Em outro logar já ficou restituida a Canção franceza *Ay de la noble villa de Paris*, que Gil Vicente apontou no *Auto dos quatro Tempos*.

Na Tragicomedia *Fragoa de Amor*, aponta Gil Vicente uma outra canção muito querida na côrte de D. João III:

Mas ansi sin alegria
Llorando cantaré yo:

Tristeza, quien á vos me dió,
Pues no fue la culpa mia,
No ge la mereci, no.
(Obr., t. II, p. 329.)

No Cancioneiro musical español, n.º 12 e 13, vem com uma melodia differentemente harmonisada; a letra completa o Villancico da tragicomedia:

Tristeza, quien á mi vos dió,
No ge lo merecia yo.

Tristeza, triste de mi!
Por mi mal, vos conoci:
Mas si vós quereis á mi,
Mucho mas vos quiero yo.

Es la vida que me dais
Vós vivis y á mi matais:
Pues que vos asi mandais,
Lo que quereis quiero yo.

(Pag. 6 .)

Na tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, o personagem que faz de Sol diz:

Mais ditosa se hade achar,
Quando a vir, o seu esposo,
E dirá como a olhar,
Namorado com razão:

Ninã, erguedme los ojos
Que a mi namorado m'hão.

«Este Vilancete foi cantado a tres vezes:» No Cancioneiro musical do seculo XV e XVI, n.º 58, vem a letra d'este Vilancete com musica de Peñalosa:

Ninã, erguidme los ojos
Que a mi enamorado m'han.

No los alces desdeñosos,
Si no ledos y amorosos,
Que mis tormentos penosos
En verlos descansaran.

De los muertos haces vivos,
Y de los libres cativos:
No me los alces esquivos,
Qu'en vellos me mataran.

(Pag. 73)

Barbieri conheceu a referencia de Gil Vicente, e sob os n.os 59 e 60 traz mais duas versões musicaes d'este mesmo villancico.

N'esta tragicomedia allude a outro Vilancete, que tambem se acha no Cancionero musical:

Irá cantando porém
Que bem lhe parecerá:

Aquel cabellero, madre,
Si me habra
Con tan mala vida como ha?
(Obr., t. II, 409.)

No Cancionero musical, n.º 227, vem com cinco estrophes:

Aquel caballero, madre,
Si morira
Con *tanta* mala vida como ha.

Que sigun su padecer,
Su firmeza e su querer,
No me puedo defender
Y vencerme ha
Con tanta mala vida como ha.

Por que segun su aficion
Bien merece galardon,
Y en pago de su pasion
Se le dará,
Con tanta mala vida como ha. Etc.

Barbieri não determina o paradigma em Gil Vicente.

Entre as numerosas Canções, que são apenas apontadas na tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, encontramos mais duas colligidas no *Cancionero musical:*

Cantarás a esta formosa
A calhandra e o rouxinol:

Gentil dama valerosa,
Y donzella por cuyo amor.

E com esperança perdida:
Cantará bem namorado:

Al dolor de mi cuidado...
Y *En tus manos la mi vida,*
Me encomiendo eondenado.

(Obr., II, 411.)

Com musica de Rodriguez Torote acha-se a Canção n.° 8 em fragmentos:

Doncella, por cuyo amor
Sin verguenza nin temor
He penado et siempre peno,
Pues soy vuestro servidor,
No me fagais ser ageno.

A Canção 30, com musica de Gijon, tem a seguinte letra, que foi glosada por Juan del Encina, Fernandez Heredia, Jimenez de Urrea, e pelo bispo Villaquiran:

Al dolor de mi cuidado
Siempre le creceo tristura;
Mas nunca será mudado,
Por mal que diga ventura.

Ell esperanza perdida
Y el pensamiento dudoso
Con un venir congojoso
Me da muerte conocida.
Esfuerza con la cordura,
Que mueres desesperado,
Mas no por eso mudado,
Por mal que diga ventura.

Barbieri notando a referencia de Gil Vicente e as varias glosas que provocou, diz que é uma das mais antigas do Cancioneiro musical.

Barbieri tambem encontrou em Gil Viceute referencia á Canção 19 do Cancioneiro Musical, como se vê pela primeira estrophe:

En tus manos la mi vida
Encomiendo condenado;
Ten piedade merecida
Por que m'has desamparado.
Fin hara la profecia
Dada por mi mala suerte,
Sin os triste el animaria
Hasta que venga la muerte.

Essa Canção era já conhecida na côrte de D. João II, porque D. João Manuel terminou umas coplas, que vem no Cancioneiro de Rezende, com a primeira quadra: «Morte de tanta porfia.» (Barbieri, p. 63).

Na farça de *Quem tem farellos?* representada por Gil Vicente em 1505, o namorado Ayres Rosado canta: «*Por Maio era, por Maio.*» (III, p. 19) No Cancioneiro musical, n.º 59, vem a musica d'este velho cantar, cuja poesia era ainda em fórma de Romance, attribuida por diversos a D. Alonso de Cartagena; só em 1511 é que apparece glosada por Nicolás Nuñez, e em 1526 por Garci Sanchez de Badajoz. Transcrevemos o texto do Cancionero general, mais proximo da oral vicentina:

Por Mayo era, por Mayo,
Cuando los grandes calores,
Cuando los enamorados
Van servir á sus amores;
Sinó yo, triste mezquino,
Que yazo en estas prisiones,
Que ni sé cuando es de dia,
Ni menos cuando es de noche,
Si no por una avecilla
Que me canta al albor:
Matomela un ballestero;
Déle Dios mal galardon.

Apparecem vestigios d'este Cantar no poema de *Alfonso Onceno*, do seculo XIV. A letra da Canção 69 está muito deturpada, reconhecendo-se o fundo popular. No *Triumpho do Inverno* Gil Vicente transformou esta Canção adaptando a ao nascimento de um Principe:

Por Maio, era por Maio,
. . . .
Cuando las aves cantaban
Cada una su cantar;
Cuando las arboles verdes
Sus fructos quieren pintar...
(Obr., II, 531.)

CANTAR VELHO

Se lo dizen, que lo digan,
Alma mia,
Se lo dizen, que lo digan.

Caminha fez-lhe um Vilancete, (p. 395) e Gil Vicente emprega-o na Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, [1] bem como Jorge Ferreira de Vasconcellos, na Comedia *Eufrosina*. (Priebsch, p. 553, e D. Carolina Michaelis, n. 40). No Cancioneiro de Barbieri vem a musica, e a primeira estrophe da Canção: (n.º 127):

Dicen que eu quiero,
Y por vos me muero;
Dicho es verdadero,
Alma mia,
Se lo dicen, digan.

---

[1] Levará mil tarramaques,
De pez, por mais alegria:
Cantará con atabaque:
Se disserem, digam,
Alma mia.
(Obr., II, 4?2).

No *Cancionero general* de Hernan de Castillo, de 1511, em um Jogo trovado feito á rainha Isabel, e em que figura uma princeza de Portugal, apontam-se dez Canções, que apparecem entre as conhecidas na côrte portugueza, cujas fontes ficam apontadas:

Doncella, por cuyo amor...
Nunca fué pena mayor...
Al dolor de mi cuidado...
En tus manos la mi vida...

Esta ultima canção apparece intercalada em outra de D. João Manuel no Cancioneiro de Resende: «no cabo de cada copla leemos Cantigua feyta per outrem.» (Ap. Barbieri, p. 63). No referido Jogo trovado tambem se indicam as Canções: *A tierras agenas*... e *Pésame de vós, el Conde*, que se cantaram na côrte portugueza. Nos lyricos quinhentistas que serviam ou frequentavam a Côrte encontram-se as velhas trovas, glosadas em redondilhas pelo fervor da moda castelhana:

CANTAR VELHO

No puedo apartarme
De los mios amores, madre,
No puedo apartarme.

Caminha sobre estes tres versos fez um Vilancete de redondilha menor, (p. 407) achando-se a sua letra intercalada na musica da Canção 234 do *Cancionero musical* do seculo xv, que assim continúa:

Amor tiene aquesto
Con su lindo gesto,
Que prende muy presto
Y suelta muy tarde,
No puedo apartarme.

(Barbieri, *op. cit.*, p. 131.)

CANTAR VELHO

Arder, coração, arder,
Que vos não posso valer.

Pedro de Andrade Caminha tratou-o em um Vilancete (p. 8); no *Cancionero musical de los Siglos XV y XVI*, n.º 77, vem a musica, conservando-se apenas a letra do verso: «Y arded, corazon, arded... » Sobre elle escreve Barbieri: «A musica de este villancico, á cuatro voces, está completa; pero no tiene más letra, que el primer verso copiado arriba.

«En el *Libro de Música*, de Luis de Narvaez (1538) al fólio LXXX, se halla con acompañamiento de vihuela; pero su melodía és diferente de la de nuestro codice; la letra dice así:

Ardé, corazon, ardé.
Que n'os puedo yo valer
....

«Enrique de Valderrábano, en su *Libro de Vihuela* (1547) al fólio XXVI, tambien lo trae con música distincta, pero solamente con los dos versos del villancico...

«Entre las poesías del Marqués de Alenquer, Conde de Salinas, copiadas por Gallardo en su *Ensayo*, t. I, p. 151, se halla tambien este villancico con tres coplas... » (*Canc. mus.*, p. 79). Priebsch, na sua edição das *Poesias ineditas* de Caminha, ampliou as provas d'esta diffusão, determinando nas *Rimas varias* de Diogo Bernardes, (ed. 1597, fl. 134, ỷ.) umas Voltas em portuguez; e em castelhano nos *Divinos y humanos versos* de D. Francisco de Portugal, p. 63. Publicou tambem uma *Glosa castelhana*, inedita, transcripta de um Cancioneiro ms., do Museu britanico, nas notas da sua edição (p. 513); D. Carolina Michaelis outras Voltas tratadas por Jorge Ferreira de

Vasconcellos, na *Ulyssipo* (fl. 256 v.) e por Lucas Fernandes. (Pedro de Andrade Caminha, p. 31, Separata da *Revue hispanique*, t. VIII). E' tambem alludida 'na Comedia famosa de Montalvan *No hay vida como la honra*, (act. II, sc. 4).

VILANCETE VELHO

Passesme por Dios, barquero,
D'ess'otra parte del rio,
Duelete del dolor mio!

Caminha desenvolveu-o em duas estrophas (p. 239); D. Carolina Michaelis encontrou-o no *Cancioneiro musical do seculo XV e XVI* (n.° 217) com musica de Escobar; Barbieri transcreveu as coplas que se fizeram a estes versos, e cita um pliego suelto en 4.° gothico intitulado *Glosa del Romance de D. Tristan*, bem como as doze coplas publicadas por Gallardo, (no *Ensayo de una Bibliotheca*, t. I, 819).

VILANCETE VELHO

Cantarte quiero mis males,
Pastorcico en buena fé,
Dime tu lo que haré?

Desenvolveu-o Caminha em tres estrophes de redondilhas em castelhano (p. 234, das *Poes. ined.*) No *Cancioneiro musical do seculo XV*, n.° 355, vem a musica, e a p, 180 o texto poetico, em seis sextilhas de septisyllabos. Transcrevemos a primeira estrophe:

Que pues eres avisado
Y eres zagal entendido,
Sábete que estoy herido
De un dolor enamorado:
Si descubro mi cuidado,
Temo que me perderé,
Dime tu lo que haré? etc

CANTIGA VELHA

Justa fué mi perdicion,
De mis males soy contento,
Ya no espero galardon,
Pues vuestro merecimiento
Satisface mi passion.

No *Cancionero musical del Siglo XV y XV* vem com a musica de F. de la Torre; Barbieri cita o *Cancionero general* de 1515 em que esta Canção vem attribuida a Jorge Manrique; glosou-a Costana no *Cancionero general* de 1527. Na Litteratura portugueza apparece glosada por Camões; egualmente por Pero de Andrade Caminha (p. 245); Bernardim Ribeiro, Jorge de Montemór, Gregorio Silvestre; e ainda dos poetas castelhanos por Boscan, e uma glosa no Ms. de Paris citado por D. Carolina de Michaelis (Caminha, p. 34). No *Circulo Camoniano*, p. 293, publicou um estudo interessantissimo sobre esta Canção, como feita aos amores de Justa Rodrigues; D. Francisco de Portugal, na *Arte de Galanteria* (p. 113) allude a esta Cantiga velha:

De la cabeça sangrienta
Publica con triste son:
Justa fué mi perdicion,
De mis males soy contento.

CANTAR VELHO

Não podem dormir meus olhos.
Não podem dormir.

Caminha, *Poesias ineditas*, p. 9, tratou o em uma cantiga deliciosa; Barbieri, no *Cancionero musical*, traz a musica de Escobar, com a letra castelhana anonyma, (Canç. n.º 408,) e aponta o Villancico feito sobre este thema por Castillejos, (Ed. 1598, fl. 55 ỹ,

como indica Priesbch, apontando as Esparsas de Christovam Falcão (Ed. Colonia, fl. 155, ỹ.):

> Não posso dormir as noites,
> Amor, não posso dormir.

D. Carolina Michaelis, no seu estudo critico sobre Pedro de Andrade Caminha, tambem aponta uma referencia de Gil Vicente, *Obras*, t. II, p. 389.

Sá de Miranda desenvolveu sobre o Villancico popular antigo:

> Sola me dejastes
> En aquel yermo.
> Vilano, malo, gallego,

umas coplas em castelhano; no *Cancionero musical*, n.° 420 e 421, foram colligidas duas melodias, uma singela de tonalidade popular e outra mais artistica; Barbieri (p. 214) traz a letra a que era aplicada a musica, em cinco sextilhas, de que transcrevemos a primeira estrophe:

> Ni pude venceros
> Con cuanto lloraba,
> Ni pudo volveros
> Las voces que os daba;
> Si amor os faltava,
> Venciera mi ruego:
> *Vilano, malo gallego.* Etc.

Na *Arte de Galanteria*, de D. Francisco de Portugal, (p. 79) aponta-se a Canção que começa: *Secaronme los pesares*, cuja letra apparece tambem no *Cancioneiro de Evora* publicado por Hardung. No *Cancionero musical español*, n.° 133, vem com musica de Escobar, e a letra semelhante á que vem no *Cancionero de 1511*, como de Garci Sanchez de Badajoz. Transcrevemos a primeira estrophe:

Secaronme los pesares
Los ojos y corazon,
Que no puedo llorar non.

Los pesares me secáron
El corazon y los ojos,
Ya mis lagrimas y enojos
Y mi salud acabáron;
Muerto en vida me dejaron,
Traspasado de pasion,
Que no puedo llorar, non. Etc.

(p. 97).

A Canção 25 do *Cancionero musical*, acha-se glosada por Diogo Marquam, no *Cancioneiro* de Resende:

Amor que con gran porfía
Procura siempre mi daño,
M'ha fecho con gran engaño
Mas amador que solía.

No *Cancioneiro de Evora* vem a letra de uma Canção de que apparece a musica com letra mais completa, no *Cancionero musical*, n.° 235:

A tierras ajenas
Quien me trajo a ellas?

No *Cancionero general* de 1511, no Jogo trovado, vem indicada esta Canção: *A tierras ajenas.*

Jorge Ferreira de Vasconcellos, na sua comedia *Ulyssipo*, allude a uma Canção castelhana que estava muito em moda na côrte, a cuja melodia Caminha escreveu uma sentida endecha: «Este meio não he de huns porretas, que grosam *Retrahida está a Infanta*, e *Para que paristes, madre?*» (Act. v, sc. 7). Nas *Poesias ineditas* de Caminha, n.° 387, vem: «*Ao som* de *Pariòme mi madre,*» a seguinte endecha em castelhano:

Sin que yo la viesse,
Murió mi alegria,
Que ante que naciesse
Ya no la tenia.

No *Auto dos dois Irmãos*, de Antonio Prestes, no prologo dramatico em prosa, que o precede, allude-se á velha cantiga:

Parióme mi madre
Huna noche escura.

No *Cancionero* de Liñares, fl. 67, ỷ. encontrou o Dr. Priebsch esta Canção completa, que se popularisara a ponto de Lope de Vega intercalar a parte mais sentida na Comedia *Famosas Asturianas*:

Parióme mi madre
una noche escura,
cubrióme de luto,
faltóme ventura.
Quando yo nací,
hora fué menguada;
ni perro se oía,
ni gallo cantaba.
Nı gallo cantaba,
ni perro se oía,
si no mi ventura
que me maldecia.

No *Cancioneiro de Evora*, publicado por Hardung em 1875, vêm algumas Canções de caracter popular, umas que se encontram no *Cancionero musical* de Barbieri, (n.º 16 — n.º 133; n.º 19 — n.º 183; n.º 23 — n.º 235), e outras que foram glosadas ou desenvolvidas por poetas quinhentistas. E' de cunho popular este mote:

Enviara-me mi madre
por agua a la fonte frida,
vengo del amor ferida. (N.º 49)

Menina de los ojos verdes. (Ib., 50)

O n.º 65 traz a rubrica: «*A esta cantiga velha:*

Pera tudo houve remedio,
pera mim so não ha hy;
inda mal que o sube asy.»

No *Cancioneiro geral* (continuação, ed. Barata) vem umas trovas ao thema popular: *Isto não é vida*, (p. 12); e Cantigas moldadas por esta do mesmo valor:

Vão-se meus amores
d'aqueste logar,
tristes de meus olhos,
que tudo é chorar. (p. 81.)

Os versos de arte menor e redondilha que se encontram nos quinhentistas da eschola de Sá de Miranda, eram denominados de *Cancioneiro*. Apontamos algumas das *Cantigas velhas*, tratadas artisticamente por Sá de Miranda:

VILLANCETE VELHO

Todos vienen de la villa,
No viene Dominga. (Obr., p. 379)

Por malos embolvedores
Pierdo triste mis amores. (Ib., p. 380)

Serrana, onde jouveste. (Ib., p. 382)

La que yo tengo no es prision,
Vós sois prision verdadera,
Esta tiene lo de fuera
Vós teneis mi coração. (Ib., p. 389)

*

CANTADAS PELAS RUAS EM DIALOGO (Pasacalles)

N'aquella serra
Me ir quer a morar;

Quem me quizer bem,
Quem me bem quizer
Lá me irá buscar.

Nestes povoados
Tudo são requestas,
Deixae-me os cuidados
Que eu vos deixo as festas.
D'aquellas florestas
Verei longe o mar,
Por-m'hei a cuidar. (Ib., 397)

*

Pusiera los mis amores
En un tan alto logar,
Que no los puedo olvidar. (Ib., 399)

*

En toda la tramontana
Nunca vi cosa mejor
Que era la esposa de Anton
Vaquerizo de Morana. (Ib., 400)

*

Saudade minha
Quando vos veria. (Ib., 202)

*

Sola me dexaste
En aquel yermo
Villano, malo, gallego. (Ib., 404)

*

Dime tu, señora, di,
Si me fuera desta tierra
Si te açordarás de mi. (Ib., 415)

*

Taño os yo, mi pandero,
Taño os yo, y pienso en al. (Ib., 417)

Camões nas Redondilhas e Autos cita muitas Cantigas velhas:

Apartaram-se os meus olhos
De mi tão longe,
Falsos amores
Falsos, máos, enganadores. (Obr., IV, 261.)

Falso cavalleiro ingrato. (Obr., 262)

Na fonte está Leonor,
Lavando a talha e chorando,
A's amigas perguntando:
Vistes lá o meu amor? (Ib., 305)

Sois formosos e tudo tendes,
Senão que tendes os olhos verdes. (Ib., 320)

Menina formosa,
Dizei de que vem,
Serdes rigorosa
A quem vos quer bem. (IV, 132)

Na Comedia de *El Rei Seleuco* cita uma Canção: «e tras ella vem logo outo mundanos mettidos em um covão, cantando: — *Quem os amores tem em Cintra*...»; e estas outras:

Meu bem e meu mal
Luctaram um dia;
O bem era tal,
que o mal o vencia.

Na fonte está Leonor...

Descalça vae para a fonte
Leonor pela verdura,
Vae formosa e não segura. (Ib., 337)

Nos *Disparates da India* allude ao estylo das Canções vulgares:

Por falsete na guitarra
Põe sempre: *Viva quem ama!*

E o seu amigo Antonio Ribeiro Chiado, aponta os requesitos que se exigiam no genero:

Porque a *trova* para ser *trova*,
Não presta se não fôr fina;

delicada, cristalina,
fundada em cousa nova;
se assim fôr, fica divina.
— Para fazer um *rifão*,
mote, *cantiga*, ou trovar,
d'onde se hade começar?
«Da mesma discrição.»

(Obr., p. 31).

A Canção *ad una voce*, ou a *Solao*, era o typo artistico que se elaborava sobre a Canção popular; do *Solao* escreve Bernardim Ribeiro: «que era o que *nas cousas tristes* se acostumava,» tal como os *Cantares tristes antiguos*, a que se refere o Cancionero de Stuniga:

A *solas* quero cantar
por que tan *solo* me siento;
y el más amigo me deja
solo y sin ningun remedio.

(*Canc. ms.*, seculo XVII.)

Jorge Ferreira de Vasconcellos, na Comedia *Eufrosina* falla d'este genero já como popular: «Se escreveis a lavandeira, que falla frautado, morde os beiços, lava as mãos com farellos, *canta de soldo*, inventa trovas, dá ceitis para cerejas a meninos da eschola que lêa Autos...» (p. 187.)

Depois da exploração dos Cancioneiros musicaes do seculo XVI, em que se encontram muitas Canções populares graciosissimas e que serviram de thema para elaborações artisticas, ha um outro campo de uma riqueza imprevista, os Autos populares de Gil Vicente e da sua eschola. Ahi, nas scenas da vida popular, no desenho dos typos nacionaes do *Ratinho*, do *Matante*, do *Villão*, da *Regateira*, apparecem a Cantiga solta e a Cantiga com volta tornando-se Canção, apontando-se por vezes os instrumentos a que são cantadas, a uma só voz ou *de soldo*,

ou a quatro vozes, em terreiro ou de chacota. Gil Vicente é inesgotavel n'esta revelação de um mundo de poesia tradicional, que elle apenas indica, por serem geralmente conhecidas essas Canções; na *Comedia da Rubena*, no Auto da *Serra da Estrella*, na Farça de *Quem tem farellos?* na Farça dos *Fysicos*, é no chistes das canções que elle assenta a graça comica dos quadros; por certo que com a letra das Canções elle tambem se aproveitaria das melodias populares, acompanhadas ao *baixão*, á *doçaina*, á viola de arco e alaude, dando-lhes os ornamentos das notas rapidas, passagens, imitações, respostas e fugatos improvisados. O poeta dramatico Antonio Prestes, tambem espalha nos seus Autos muitas Canções populares, e caracterisa as suas musicas, reagindo contra as Arias *jusquinas*, da corrente francezá apreciada na Côrte. Um exame dos Autos do seculo XVI da eschola vicentina alarga-nos a area d'esta recomposição da florescencia viva, mas infelizmente perdida, da Canção popular. Camões na comedia de *Filodemo* cita os instrumentos musicos a que se cantavam as *Cantigas velhas*: «N'este passo se dá a musica com todos quatro, um tange *guitarra*, outro *pentem*, outro *telhinha*, outro canta Cantigas muito velhas...» (act. V, sc. 2.)

Nos Autos, Farças e Tragicomedias de Gil Vicente é que se encontra o mais flagrante documento da existencia das Canções populares ou popularisadas em Portugal no seculo XVI; agrupando-as aqui authenticamos um quadro da vitalidade poetica em cuja atmosphera o creador do Teatro portuguez esboçava as suas fórmas artisticas:

Menga Gil me quita el sueño,
Que no duermo. (Obr., I, p. 8.)

N'ora buena quedes, Menga,
A' la fé, que Dios mantenga. (Obr., 1, 18.)

Dicen que me case yo,
No quiero marido, no. (p. 42.)

—

Que sañosa está la niña.
Ay Dios, quien le hablaria ?

Volta:

En la sierra anda la niña
Su ganado a repastar ;
Hermosa como las flores,
Sañosa como la mar.
Sañosa como la mar,
Está la niña !
Ay Dios ! quien le hablaria ? (p. 46.)

—

Que no quiero estar en casa,
No me pagan mi soldada.

No me pagan mi soldada,
No tengo sayo ni saya. (p. 74.)

*

Mal haya quien los envuelve,
Los mis amores;
Mal haya quien los envuelve.

Los mis amores primeros
En Sevilla quedan presos :
Los mis amores...

En Sevilla quedan presos
Por cordon de mis cabellos,
Los mis amores...

En Sevilla quedan ambos,
Sobre ellos arman bandos ;
Los mis amores,
Mal haya quien los envuelve. (p. 82.)

*

En la huerta nace la rosa,
Quiero-me ir allá ;

Por mirar el ruisenor
Como cantaba.

Por la ribera del rio
Limones coge la virgo,
Quiero-me ir allá...

Limones cogia la virgo,
Para dar al su amigo,
Quiero-me ir allá...

Para dar al su amigo
En un sombrero de sirgo,
Quiero-me ir allá... (p. 84.)

—

Ai de la noble
Villa de Paris. (p. 92.)

Tirae os olhos de mim,
Minha vida e meu descanso,
Que me estaes namorando. (p. 181.)

Volta:

Os vossos olhos, senhora,
Senhora de formosura,
Por cada momento de hora
Dão mil annos de tristura.
Vida, não me esteis olhando,
Que me estaes namorando. (p. 132.

—

Quem é a desposada,
A Virgem sagrada. (p. 147.)

Blanca estaes colorada... (p. 183.)

Serra que tal gado tem,
Não na subirá ninguem. (p. 356.)

Serranas, não hajaes guerra,
Que eu sam a flor d'esta serra. (p. 358.)

*

A riberas de aquel vado
Viera estar rosal granado;
Vengo del rosale.

A riberas de aquel rio,
Viera estar rosal florido;
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
Cogi rosas con suspiro.
Del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosal. (t. II, p. 382.)

Quem diz que não é este,
San João o Verde? (II, 491)

Vento bueno nos hade levar,
Garrido he o vendaval. (494.)

Mor Gonçalves,
Tão mal que me encarcelastes,
Nos Paços del rei;
E na camara da Rainha,
Do bailava el Rei
E com Dona Catherina. (514.)

Na interessantissima *Comedia de Rubena*, Gil Vicente appresenta a scena em que a Ama da menina diz quaes são as Cantigas que sabe, para lhe embalar o somno:

FEIT.: E que Cantigas cantaes?
AMA: A *Criancinha despida* —
Eu me sam Dona Grialda —
E tambem — *Val'-me Lianor*,
E *De pequena mataes, Amor*,
E *Em Paris estava Don'Alda.*
Dime tu, señora, di.
Vámonos, dijo mi tio.
E *Llevadme por el rio*,
E tambem — *Calbi orabi*,
E *Levantéme un dia,*
Lunes de mañana —
E *Muliana, Muliana*,
E — *Não venhaes, alegria*,
E outras muitas d'estas taes.
FEIT.: Deitae no berço a senhora;

Embalae e cantae ora,
Verémos como cantaes.
AMA : (canta): *Llevantéme un dia* ...
(t. II, p. 27.)

N'esta enumeração incluiu Gil Vicente apenas dois romances narrativos; e em dois outros logares torna a referir-se á Canção *Llevadme por el rio* (II, 413) e *Calbi orabi.* (II, 227) Algumas d'estas Canções acham-se alludidas por outros poetas; no Cancioneiro de Resende (II, 94) vem *Levade, ora levade;* e no Cancioneiro quinhentista de Evora, (ed. Barata) vem:

Pequena tomei o amor
porque não me entendi;
agora que o conheci
mata-me com desfavor.

Continuando a pesquiza nas peças dramaticas de Gil Vicente, torna-se surprehendente o thesouro do nosso lyrismo popular perdido:

Grandes bandos andam na côrte,
Traga-me Deus o meu bon amore.
(II, 31).

LAVANDEIRAS (*cantando*):

Halcon que se atreve
Con garza guerrera,
Peligros espera.

Halcon que se vuela
Con garza á porfia,
Cazar la queria,
Y no la recela:
Mas quien no se vela
De garza guerrera,
Peligros espera.

La caza de amor
Es de altanaria;

Trabajos de dia
De noche dolor;
Halcon cazador,
Con garza tan fiera
Peligros espera. (II 48.)

Consuelo, vate con Dios, etc. II, 53 e 52.

Bien quiere el viejo,
Ay madre mia,
Bien quiere el viejo
A la niña. II, 57.

*

Mal herido me ha la niña,
No me hacen justicia. II, 93.

*

Soledad tengo de ti,
O tierra donde naci. II, 121.

Enganado andaes, amigo,
Dias ha que vol-o digo. 158, 410.

*

Muestra-nos por Dios, ventura,
En esta tierra tan bella
Las venturas que hay en ella. 177.

*

Que formosa caravella,
Quem fosse o capitão d'ella. 305, 306.

—Nunca fué pena mayor. 329.
Tristeza, quien a vos me dió 329.

Gloriosa gloria mia, etc. 385.
Aguila que dió tal vuelo, etc. 394.

—Ninha, erguede los ojos
Que a mi namorado me han. 401.

Não me quiz casar meu pae,
Ora julgae. 409.

—Aquel caballero, madre, sí me habrá
Con tan mala vida como ha? 409.

Estes meus cabellos, madre,
Dos a dos me los lleva el ayre. 410.

Gentil dama valerosa,
—Y Doncella por cuyo amor. 411.
Sem mais mando, nem mais rôgo,
Aqui me tendes, levae-me logo. 411.

—Al dolor de mi cuidado,
En tus manos la mi vida
Me encomiendo condemnado. 411.

Por el rio me llevad, *amigo*,
Y llevadme por el rio. II, 413.

Com que olhos me olhaste
Que tão bem vos pareci;
Tão asinha me olvidaste,
Quem te disse mal de mi? 429.

Volaba la pega y vai-se,
Quem me la tomasse.

Andava la pega
No meu cerrado,
Olhos morenos,
Bico dourado...
Quem me la tomasse. II, 423.

A mi seguem dois açôres,
Um d'elles morirá d'amores.

Dois açores que eu havia,
Aqui andam n'esta baylia,
Um d'elles morirá d'amores. II, 425.

A serra é alta,
O amor é grande,
Se nos ouvirane. 427.

Quando aqui chove e neva,
Que fará na serra?

Na serra de Coimbra
Nevava e chovia,
Que fará na serra? 433.

Vayamos ambos, amor, vayamos,
Vayamos ambos,
Felippa e Rodrigo passavam o rio,
Amor, vayamonos. 434.

E se ponerei la mano em vós, (arremedando
Garrido amor. os da *Serra*.)

Um amigo que eu havia,
Mançanas d'ouro me envia;
Garrido amor.

Um amigo que eu amava,
Mançanas d'ouro me mandava;
Garrido amor.

Mançanas d'ouro me envia, II, 444.
A melhor era partida;
Garrido amor.

*

Já não quer minha senhora
Que lhe falle em apartado,
O' que mal tão alongado.

Minha senhora me disse,
Que me quer fallar um dia.

Agora por meu peccado,
Disse me que não podia.
O' que mal tão alongado.

Minha senhora me disse,
Que me queria falar...

Agora por meu peccado,
Não me quer vêr nem olhar.
O' que mal tão alongado.

Agora por meu peccado,
Disse-me que não podia,
O' que mal tão alongado.

Ir-me hei só pelo mundo,
Onde me levar a dita,
O' que mal tão alongado. 444.

Quien me ahora cá mi sayo
Cuitado,
Quien me ahora cá mi sayo. 452.

Pelo canavial da neve
Não ha hi amor que me leve. 466.

CHACOTA

Não me firaes, madre,
Que eu direi a verdade.

Madre, um escudeiro
Da nossa Rainha,
Fallou-me d'amores;
Vereis que dizia,
Eu direi a verdade.

Fallou-me d'amores;
Vereis que dizia:
Quem te me tivesse
Desnuda em camisa!
Eu direi a verdade. 445.

*

El mozo y la moza
Van en romaria:
Tomales a noche
N'aquella montina:
Coitado.

Tomales la noche
Naquella montina.
El mozo decia.
Coitado... 452.

—

Por do passarei la sierra,
Gentil serrana morena? etc. 459.

Andando, andando, amor, andando,
Assi andando m'ora hei. 462.

—

Del rosal vengo, madre,
Vengo del rosal.

A riberas d'aquelle vado
Viera estar rosal granado.
Vengo del rosal.

481.

—Um dia era um dia,

t. III, p. 12

*

Si dormis, doncella,
Despertad y abrid,
Que venida es la hora,
Si quereis partir.
Si estaes descalza
No cureis de vos calzar,
Que muchas aguas
Teneis de passar...
Aguas de Alquebir,
Que venida es la hora
Si quereis partir.

p. 12 e 13.

*

Cantan los gallos,
Yo no me duermo,
Ni tengo sueño.

p. 17.

*

Por maio era, por maio.

p. 19.

*

Apartar-me hão de vós,
Garrido amor, etc.

Eu amei uma senhora
De todo o meu coração,
Quiz Deus e minha ventura
Que não m'a querem dar não.
Garrido amor.

p. 16.

Quem vos anojou, meu bem,
Bem anojado me tem.

Auto da India,
p. 34. 225.

Cual es la niña
Que coge las flores,
Si no tiene amores?
Cogia la niña
La rosa florida,
El hortelanico
Prendas le pedia.
Si no tiene amores.

p. 71.

*

Volvido nos han, volvido,
Volvido nos han,

Por una vecina mala;
Meu amor tolheu-me a fala,
Volvido nos han. p. 56.

Pues tengo razon, señora,
Razon es que me la oyga. p. 85,

*

Canas de amor, canas,
Canas de amor,

Pelo longo de um rio
Canavial está florido.
Canas de amor.

*

Pelo mar vae a vela,
Vela vae pelo mar. p. 143.

*

Mal herida iba la garza
Enamorada,
Sola va y gritos daba. p. 146.

*

Leixar quer-vos, amor,
Mas não posso. 186.

*

A serra é alta, fria e nevosa,
Vi venir serrana, gentil graciosa.

Vi venir serrana, gentil, graciosa,
Cheguei-me por ella com gram cortezia.

Cheguei-me por ella com gram cortezia,
Disse-lhe : Senhora, quereis companhia ? p. 215.

Disse-lhe: Senhora, quereis companhia ?
Disse-me : Escudeiro, seguir vossa via. p. 218.

Los tus cabellos, niña. 224.
Todo o mal é de quem no tem. »
Se o disserem, digam. »

*

—Donde vindes, filha,
Branca e colorida ?

«De lá venho, madre,
De ribas de um rio;
Achei meus amores
N'um rosal florido.
«Yo m'iba, madre,
Las rosas coger,
Hallé mis amores
Dentro en el vergel».

Canc. mus., de Barbieri, n.º 237.

—Florido, enha filha,
Branca e colorida.
«De lá venho, madre,
De ribas de um alto,
Achei meus amores
N'um rosal granado.
—Granado, enha filha,
Branca e colorida? *Auto da Lusitania*, 270.

*

Este é Maio, o Maio é este,
Este é o Maio e florece,
Este é o Maio das rosas,
Este é o Maio das formosas
. . . . e florece.
Este é o Maio das flores.
Este é o Maio dos amores
. . . . e florece. p. 283 ib.

*

Los amores de la niña
Que tan lindos ojos ha,
Ay Dios, quien los habrá,
Ay Dios quien los servirá. 285.

Tiene los ojos de açor,
Hermosos como la flor,
No sé como vivirá
Quien tan lindos ojos ha.
Ay, etc.

Sus ojos son naturales
De las aguilas reales,
Los vivos hacen mortales,
Los muertos suspiran allá,
Que tan lindos ojos ha.
Ay, etc. 292.

*

Vanse mis amores, madre,
Luengas tierras van morar,
Y no los puedo olvidar.
Quien me los hará tornar?
Quien me los hará tornar?

Yo soñaba madre, un sueño,
Que me dió nel corazon,
Que se iban los mis amores
A las islas de la mar.
Y no los puedo olvidar.
Quien me los hará tornar?
Quien me los hará tornar?

Yo soñaba madre, un sueño,
Que me dió nel corazon,
Que se iban mis amores
A las tierras de Aragon;
Allá se van a morar,
Y no los puedo olvidar.
Quien me los hará tornar?
Quien me los hará tornar? (p. 299.)

A *Farça dos Physicos* acaba com uma Ensalada de fragmentos de muitas Canções, que destrinçamos:

En el mes era de Maio,
Vespera de Navidad.
Quando canta la cigarra.....

Quem ora soubesse
Onde o amor nacesse,
Que o semeasse.

Media noche con lunar,
Al tiempo que el sol salia,
Recordé que não dormia
Con cuidado de cantar.

Ervas de amor, ervas,
Ervas de amor.

Era la Pascua florida,
En el mes de San Juan...

Palombas, se amigo amades,
No riñades.

Ficade, amor, ficade,
Ficade amor. (p. 323.)

Frederico Diez, em um precioso estudo sobre Poesia trobadoresca da côrte de Dom Diniz, fez lucidissimas comparações das fórmas jogralescas portuguezas com algumas das Cancões conservadas por Gil Vicente, deduzindo assim a sua continuidade tradicional:

No *Auto de Santo Antonio*, de Affonso Alvares, um Villão *Canta com o pandeiro:*

N'esta pedra rejo,
Margueda, bem te vejo.

Forma de chacota:

Tirade, mana, este cordão,
que mataes, ay que cortaes
per metade o coraçam.

No auto do *Escudeiro surdo*, entra um Pastor cantando em letra castelhana:

Que hará el cuitado
del triste perdido
d'amores ferido.

VOLTA:

No sé lo que haga
al triste de mi,
que yo mesmo me di
la mi triste llaga.
Ay que no se apaga
el fuego encendido
de amores ferido.

E quando sáe o Pastor com o Doudo, este lhe diz:

Vós deveis de ser cantor,
vamos de vagar cantando.
PASTOR: Sea, señor, la Cantiga
de mucha pena y dolor.

DOUDO: Qual é a que quereis que diga:
Já se casou tu amiga,
mi amigo Juan Pastor? (1)
DOUDO: Sea la Cantiga tal
Conforme a mi padecer.
PASTOR: Cantiga de Portugal,
ouvistel-a nomear.
esta havemos de dizer:
Pois senhora, não quereis
amar a quem vos quer bem,
ainda a todos ameis,
nunca vos ame ninguem.

No *Auto de Dom André*, por Gil Vicente de Almeida, intercalam-se Canções populares:

Cantemos todo este passo
.. ..
Qual diremos, meu senhor,
donde *La dulce mi enemiga*,
ou assi d'este teor,
ou *Mais dura que marmol*,
a que for melhor se diga.

No *Auto da Ave-Maria*, de Antonio Prestes, certos personagens allegoricos entram: «cantando e bailando com *guitarra*, *pandeiro* e *adufe*.»

No *Auto do Procurador*, cita as seguintes Canções:

Que nel campo dormirás. (p. 105.)
Iban se las casadas.
Como no venis, amigo.
Sin bater nel horto ageno...
Falso, malo, enganador...

E no *Auto do Procurador*:

Aquel barberico, madre.

(1) Era uma das Cantigas mais vulgarisadas no seculo XVI; Jorge de Montemór, a Canção *Quien te hizo Juan Pastor*; no *Cancioneiro de Evora*, n.º 44, tambem se encontra uma outra sobre *Juan Pastor*.

No *Auto do Mouro encantado* allude á Canção *Jurarei que o não vi,* glosada anteriormente por Christovam Falcão. Apontaremos as Canções populares com que Antonio Prestes entreteceu os seus Autos:

Sem cuidado vos vi eu,
Ai, amor! que mal vos deu. (p. 4.)

Si me viste allá, Pascuala. (p. 15.)

Que nel campo dormirás
Que não commigo. (p. 17.) 105;

Lé, lé, lé, Maria Leitoa,
lé, lé, lé, para que sois boa. (p. 21.)

Todos vienen de la Eva,
Todos ossos, todos terra.

VOLTA:

O pastor e o senhor,
O pequeno e o que tem mando,
E o Pedro e o Fernando.
E o Rei e o Imperador,
Todos nascem d'um teor,
Todos vien de la Eva,
Todos ossos, todos terra. (p. 23.)

Oliveira que tem folha,
O pavão t'a levou toda (p. 50.)

D'onde vem a fructa nova,
Não na vi senão agora. (p. 73.)

Como não venis, amigo. (115.)

Canta-se lá *Miran ojos.* (p. 300.)

E donde diz a cantiga:

Lá de Traz dos Montes
Nascem meus amores. (303.)

Simão Machado na *Comedia de Alfea* interrompe o dialogo por vezes com Cantigas populares, como:

> Prezo levam o namorado
> Por aquel castello malo.
>
> (*Com.*, p. 157.)

E glosa tambem o mote velho, já glosado por Camões:

> Já não posso ser contente,
> Tenho a esperança perdida;
> Ando perdido entre a gente,
> Nem morro, nem tenho vida.
>
> (Ib., p. 163.)

«*Entra Mendo com hua guitarra cantando* o seguinte:

> Casa te, Gonçalo,
> comerás pão alvo.
>
> Tens molher aqui,
> casa-te com ella,
> serás senhor d'ella,
> e ella de ti.
> Se te crés de mi,
> Casa te Gonçalo,
> Comerás pão alvo. (fl. 53.)
>
> (Do Auto de *Rodrigo e Mendo.*)

No *Auto do Fisico*, de Jeronymo Ribeiro, vem este começo de canção:

> Sobre mi vi guerra armar,
> Una diz que la llevaria,
> Otra, que me ha de levar.

Nos poetas lyricos, como Sá de Miranda, Christovam Falcão, Caminha e Camões, os *Motes velhos*

são muitas vezes tradicionaes na transmissão oral. Na Esparsa VIII de Christovam Falcão, vem:

> Não posso dormir as noites,
> amor, não as posso dormir.

E' uma apropriação da Cançoneta do seculo XV publicada por Barbieri:

> No pueden dormir mis ojos,
> No pueden dormir.
>
> Yo soñaba, yo, mi madre,
> Dos horas antes del dia,
> Que me florecia la rosa
> Ell vino so ell agua frida,
> No puedo dormir.
>
> (*Canc. mus.*, N.º 408.)

Através do predominio das *Cantigas castelhanas* apparece muito apagada a Cantiga portugueza, referida quasi sempre em accidentes anedocticos, mas revelando a sua vitalidade e caracter. Agrupamos alguns factos.

«Sendo hũ dia este Capitão (D. João de Menezes) fóra de Arzilla, e pondo-se em hũ valle a descansar, emquanto tornavam as escuitas, acertou correr a Arzilla no mesmo dia hũ Alcaide com muita copia de gente, e sabendo que o Capitão era fora, tomou-lhe o passo por onde havia de tornar; e alguns dos Mouros subindo-se em hũ outeiro que senhoreava o valle, começaram os que sabiam cantar hespanhol a lhe cantar:

> Já vós jazedes,
> Peixes, nas rêdes.
> Já vós jazedes,
> D. João de Menezes.

«E o Capitão começando a caminhar para a villa hia muito pensativo, e tornando em sy, e entendendo que hindo asy quebraria os corações aos cavalleiros, chamou a hũ cavalleiro que cantava muito bem, e rogou-lhe que para se desmelancolisarem cantasse algũa cousa; e o cavalleiro começou a cantar este *Romance:*

Mi campadre Gomez Arias
Que mal consejo me dió.

«E hindo proseguiudo, chegou a hũ passo d'elle, que diz:

Nunca viera xaboneros
Tan bien vender su xavon,

porque acertou de ser a tempo que se viam já muito bem os Mouros que o esperavam, proseguiu o Capitão as duas regras seguintes do Romance, dizendo:

A ellos, compadre, a ellos,
Que ellos xaboneros son.

E dando apoz estas palavras: Santiago! nos inimigos, houve d'elles hũa tão famosa victoria, que merecera ser escrita por algum grande historiador, com outras muitas que em Africa este Capitão e outros illustres Capitães houveram.» (1)

Na volta da Romaria de S. Thiago de Galliza em 1548, o infaute D. Luiz esteve em Guimarães, «e o fora esperar ao Mesadouro com uma Mourisca de 300 Meninos, e João de Evora seu mestre com

(1) *Memoria dos Ditos e Sentenças de R.is* etc., fl. 564. Ms. 1127, da Torre do Tombo.

elles por Rey, e a S. Lazaro lhe sahira hũa dança de moças muito bem parecidas e concertadas, que dançavam muito bem, de que elle muito gostou, e estas lhe cantavam o seguinte:

> Meninas de Alfama,
> não vades ao chafariz,
> bem sabeis as tretas
> do Infante D. Luiz.

«E com muitas folias e festas, foi levado a N. S.ª da Oliveira...» (fl. 850, Ms. Craesbeck.)

Ficaram celebres as trovas a *Dona Guiomar da cutilada*, sobre o caso da filha do Dr. Pedro Nunes, que se queixara ao Bispo de Coimbra, de que Heitor de Sá lhe promettera casamento. Chamados ambos á presença do Bispo, negou Heitor de Sá, e D. Guiomar Nunes vendo-se infamemente desmentida, deu alli mesmo uma canivetada na cara do ingrato. Correra então por Coimbra essa trova, que se tornou popular, sendo colligida em varios manuscriptos:

> Senhora Dona Giomar,
> Moradora na Calçada,
> Pois destes a cutilada

VOLTAS:

> Foi mui grande o valor d'ella,
> E pouca a vergonha d'elle!
> Senhora D. Giomar
> Moradora na Calçada.
> Mas se ella ficou sem elle,
> Elle não ficou sem ella,
> Senhora Dona Giomar,
> Pois destes a cutilada.

Na villa da Amares, conforme refere o *Diccionario abreviado de Corographia*, (t. 1, p. 59), ainda hoje se cantam uns versos allusivos ao assassinato

que na Casa de Castro fez Francisco Machado, filho de Manuel Machado de Azevedo, matando sua mulher innocente e o commendatario de Rendufe, Henrique de Sousa, depois de o ter convidado para jantar:

Oh Dona Maria,
Pombinha sem fel,
Porque te matou
Aquelle cruel?

Em dia de San Braz,
Ouve, n'este dia,
Mataram o Abbade
E Dona Maria.

Dom Francisco de Portugal, na *Arte da Galanteria*, (p. 125) allude a um Vilancico popular:

Madre, la mi madre,
Guarda me poneis,
Mas se yo no me guardo
Mal me guardareis.

No *Agiologio Lusitano*, (t. II, p. 12) traz Jorge Cardoso os versos que se cantavam em Ceia, sobre o martyrio de Santa Antonia: «affirmam pessoas fidedignas, que ouviram cantar muitas vezes, as suas mães e avós:

Antonina pequena,
Dos olhos grandes,
Mataram-na idolatras
E feros gigantes.

Os cantares maritimos da *Caleusma*, de que fallam Martial, (1) Rutiliano, (2) Sidonio Apollinario, (3) e ou-

---

(1) Lentos figitis ad *celeusma* remos. (*Epigr.*, L. III, 67.)

(2) Vil *celeusma*, referindo-se á tonalidade popular.

(3) Curvorum hic chorus helciariorum,
Responsantibus alleluia ripis
Ad Christum levat amicum *celeusma*. (*Epistolar*, L. II, 10.)

tros hymnographos christãos, ([1]) eram ainda conhecidos por este nome entre os marinheiros portuguezes no seculo XVI. A palavra *celeusma* appresenta uma fórma popular em *chusma*, que designa a multidão ruidosa. Camões, sempre repassado das impressões da vida do mar, allude a esse canto:

> A *celeuma* medonha se alevanta
> No rude marinheiro que traballa.
> (*Lus.*, II, st. 25.)

Faria e Sousa commentando este verso (*Comm.*, I. p. 407) define: «O *Celeusma* es la vozeria de los marineiros juntos, respondiendo, o repitiendo voces a uno que primero las entona solo; cuyo fin es seña de que todos a una mano pongan el ombro, ó el pecho al trabajo, que en estilo náutico se llama faena, e el portuguez Fayna.» A designação da éra pagan veiu a confundir-se por homophonia com o *Ensalmo* (de psalmo) formando-se o verbo *Salamear*, com o sentido de levantar a cantiga na faina do mar; Moraes e Silva definindo-o: «Levantar ou cantar a celeuma» appresenta a auctoridade dos quinhentistas Castanheda e João de Barros: «Sem as náos apitarem, nem *çalamearem*, por não

([1]) Em um canto da primitiva Egreja christã, em que a Virgem é invocada como intercessora aos navegantes, lê-se:

> «Maris stella est Maria,
> quae te certa ducet via;
> stellam maris invoca!
> Inter tribulationum
> fluctus et tentationum
> hoc *celeusma* insona:
> O Maria,
> semper dulcis, semper pia.»

serem sentidos dos Rumes... » e «Homens de mar que *çalameam*, para a hum tempo pôrem toda a força.» Tambem Prestes, no *Auto dos Cantarinhos*: «Aqui é ella *Salamêa*.» E Pero de Andrade Caminha, em uma «Cantiga para *çalamear*,» refere as differentes vozes dos marinheiros como refrem:

N'esta náo que busca a terra,
Dia claro e noute escura,
Vou fugindo a dura guerra
Que me faz ausencia dura.
Por chegar, sempre trabalha,
Mas té'gora não bastou:
Ou! çalha!
Ou!

....

Volta a terra e volta ao mar:
D'ũa sempre agua se vê,
E d'outra náo ha chegar
A' terra que Deus nos dê.
Ora a troça, e ora a driça,
Náo val quanto se gritou!
Ou! iça!
Ou!

Na tragicomedia das *Côrtes de Jupiter* á partida da infanta D. Beatriz para Saboya, aponta Gil Vicente esta mesma neuma:

Jorge Vasco Goncellos
N'um esquife de cortiça,
Irá alfenando os cabellos,
Por divisa dois navellos;
A letra dirá: *Ou! iça!*

Caminha traz na Canção para *çalamear* mais esta neuma:

Quando corre o mar á prôa
Não vae tras ela o sentido,
E nada em minha alma sôa
Senão suspiro e gemido.

Mas logo a dôr se lhe tira
Ouvindo a voz que sôou :
Ou! vira!
Ou! (Ed. Priebsch, p. 361.)

O dr. Sousa Viterbo, em um artigo sobre Cantos maritimos, traz uma carta de Cesar das Neves, colleccionador do *Cancioneiro de Musicas populares*, em que se descrevem as neumas da melodia da faina ou celeuma dos trabalhadores: «Quando um grupo de operarios pedreiros, collocados em varias posições têm de empregar conjuntamente as suas forças para remover grandes pezos, costuma um d'elles cantar uma toada propria e accentuadamente rythmica, para que todos a *compasso* empreguem o seu esforço, juntamente. N'outros tempos havia em todas as obras de construcção um cantador, que por este serviço ganhava mais um vintem por dia; devia ter boa voz e um sentimento natural da medida isochrona do tempo.

«As intonações variam pouco sobre o thema classico de tres ou quatro notas, porém alguns operarios ha actualmente que sáem da monotona toada com pretenções mais artisticas de melodistas.

«O compasso da toada é simples e pode ser de qualquer das tres fórmas musicaes: quaternario, binario ou ternario, conforme a energia do *tempo impulsivo*, a *pausa* de maior ou menor descanço, e a *prevenção*. — O compasso ternario é o mais usual; n'este compasso o movimento impulsivo é ao tempo forte, e descanso no segundo, e o preventivo no terceiro.... Para os operarios melhor comprehenderem os tempos fortes e brandos da combinação dos movimentos, applica o cantador á toada um syllabario em diphtongos da fórma seguinte: *Ou*, representa o tempo forte; o 2.° tempo, que é

de descanso, quasi sempre passa em silencio; no 3.º tempo é applicada a syllava preventiva *Ei.* — A fórma cadenciada — acima, é a qne os operarios instinctivamente adoptam, porque sendo todos, por via de regra, versejadores populares, seguem na toada a cadencia do verso. Os operarios chamam a esta toada ***Fallar ao guindar.***» [1] Os diphtongos sobre que se apoia a toada, ***Ai***, ***Ei***, ***Ou***, que se encontram em refrens do seculo XVI, ou mesmo eertas palavras como ***Iça***, ***Vira***, ***Çalha***, chamam-se propriamente *Neumas*. Champfleury, fallando d'estes recursos para encher o compasso ou o verso, exclama: «Ah, como os irmãos Grimm tinham rasão para dizerem que nunca acharam uma unica mentira na poesia popular! Que poeta teria a necessidade de declarar que a palavra insignificativa veiu fechar o verso por causa de uma harmoniosa assonancia.» [2] Em uma cantiga de levantar ferro, publicada nos *Quadros navaes*, uma voz sólta a quadra, interrompida em cada dichotomia pela chusma em côro:

«Ai lé, lé, lé!
Marujinho vira á ré.»

(*Canc. popul.*, p. 145.)

---

(1) *A Arte musical*, n. 111 (anno v) p. 169.
(2) *Chants populaires des Provinces de France*, p. 16.

B) A CANÇÃO NARRATIVA

Os Romances populares por effeito das melopêas a que os ligaram os compositores do seculo XVI, adquiriram uma symphathia nas classes cultas, tornando-se as suas situações e muitos dos seus versos proverbiaes. Jorge Ferreira de Vasconcellos, no *Memorial das Proezas dos Cavalleiros da segunda Tavola Redonda*, allude a esta corrente do gosto: «Cantavam a *viola de arco* e *doçaina* mui concertadamente — *Romances*, que eram os cantos que então mais se usavam.» (p. 215.) Certos romances mais vulgarisados, como o do *Conde Claros*, serviam de typo melodico para outros da mesma metrificação; e prestavam versos aphoristicos para os Romances *glosados*, como o de *Durandarte*; ou suscitavam parodias *burlescas* como as de *Gaifeiros* e da *Bella mal maridada*; e por ultimo convertendo-se em romances subjectivos com a expressão exclusiva de sentimentos, ou em parodias *ao divino*. Gil Vicente, que amou sempre a tradição popular através do humanismo da Renascença, appresenta uma recla-

mação em favor do Romance narrativo, heroico, na sua objectividade nativa:

Se a Cantiga não fallar
Em guerra de cutiladas,
E de espadas desnudadas,
Lançadas e encontradas,
E cousas de pelejar,
Não nas quero vêr cantar,
Nem nas posso ouvir contadas.

(*Auto da Lusitania*, Obr. III, 271.)

Peior do que a degenerescencia do Romance popular era a corrente ***castelhana***, que pela musica na côrte ou pelas folhas volantes entre o povo, amesquinhava as trovas portuguezas, ou os Romances ***ratinhos villanescos***, como lhes chamava Miguel Leitão. (***Misc.***, p. 3). Na ***Arte da Galanteria*** falla D. Francisco de Portugal do desdem em que cahiam os Romances, referindo-se a uma anedocta acontecida com D. João de Silva, conde de Portalegre: «que trayendo por respuesta dos versos de un romance a una dama, dixo ella: Oh que cansada cosa, discretos de cartapacio.» (p. 68.)

O Romance começou a ser tratado litterariamente como meio de narrar scenas contemporaneas; o terremoto acontecido em 1522 em Villa Franca (ilha de S. Miguel), foi celebrado n'essa fórma, como conta João de Barros: «Do qual caso se fez uma Cantiga ao modo como acerca de nós se ***cantavam os Romances*** de cousas acontecidas.» (1) Este romance foi incorporado por Fructuoso nas ***Saudades da Terra***, e acha-se colligido na ***Floresta de Romances*** com fórma litteraria. Balthazar Dias, poeta cego da ilha da Madeira, é que tratou mais no

(1) *Decada* III, liv. I, cap. 5.

gosto popular as grandes lendas medievaes e cavalheirescas.

O *Romance*, como rudimento épico, faltando-lhe as condições sociaes para se desenvolver artisticamente, pelo acabamento das luctas do feudalismo, transformou-se na fórma dramatica da *Comedia famosa*. Tambem na Grecia, das Rhapsodias épicas provieram as fórmas da Tragedia. Jorge Ferreira, no prologo da sua *Ulyssipo*, aproxima os cantos épicos gregos da Comedia, a que deram origem: «converteram a invenção do louvor dos deuses em vituperio dos homens, indo de noite á cidade e em cantares, segundo cá os nossos *Romances* e *Porqués?* publicavam o dano que recebiam, nomeando o auctor.» (Fl. 2, ed. 1618.)

Entre as varias Canções populares que Gil Vicente aponta na scena da Ama na *Rubena*, pertencem á classe dos Romances os que começam: *Em Paris está Dona Alda — Vamonos, dijo mi tio — Yo me estava alla en Coimbra — Los hijos de Dona Sancha*, e *Mal me quieren en Castilla*, que só passado trinta e cinco annos é que appareceram colligidos no *Cancionero de Romances* de Anvers, de 1555. No Auto da *Barca da Gloria*, o arraes do inferno chama o conde para irem ainda de dia:

> Cantaremos a porfia
> *Los hijos de Dona Sancha.*
>
> (Obr. I., 227.)

Fernando Wolf foi o primeiro que citou os romances populares alludidos no texto de Gil Vicente. (1) A fórma litteraria do Romance tambem foi

(1) Na Encyclopedia d'Ersch e Grober, p. 333, n.º 29, em um artigo sobre Gil Vicente.

cultivada por Gil Vicente, como o composto á morte do rei D, Manuel, ao casamento da infanta D. Beatriz, e ao nacimento do infante D. Filippe ; ou tambem *ao divino*, no gosto da época.

Nos escriptores dramaticos, nos quadros em que pintam a sociedade portugueza, ha frequentissimas referencias aos Romances populares, conhecidos antes de estarem reunidos nas celebres colecções de Anvers e de Sevilha. O seu romance *Dom Duardos*, que se divulgou pela Hespanha em folhas volantes e chegou a entrar na collecção de Anvers, perpetuou-se nas versões populares, onde ainda subsiste oralmente na ilha de San Jorge, e se acha colligido nos *Cantos populares do Archipelago açoriano*. E' um precioso phenomeno de assimilação popular de um texto litterario.

No *Auto de D. André*, de Gil Vicente de Almeida, allude-se a cantos populares: «*Entra* o Ratinho *vestido como pagem, fazendo o Conde Claros em uma guitarra...*»

No Auto de *Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto, vem referencias aos seguintes romances: *En el mes era de Abril,—De las mas lindas que yo vi* (Bella mal maridada.)—*Nunca fuera cavallero,—Las noches siempre acordadas—Helo, helo, por do viene—Riberas do Duero arriba.*

Na *Cena Policiana*, de Anrique Lopez, o auto termina com uma chacota cantada na letra do *Arrenego de ti, Mafoma.*

No *Auto dos Cantarinhos*, de Antonio Prestes, intercalam-se versos dos seguintes romances:

> Elo, elo, por do viene
> el saio por la calzada.
>
> Quando la hermosa infanta...
> Passeava-se el Rei Mouro...
> De las más lindas que yo ví...
> Durandarte...

Tambem parodiou o romance de *Gayfeiros*, na fórma seguinte:

> Sayo, se aljabebes ides,
> por dineros perguntade,
> dizile que el señor mi amo
> os vende para jogar;
> dizile que era mas tiempo
> de outro, que no de os llevare,
> y que queda acá la saia
> muriendo con soledad;
> dizile que ya que os vende
> que traiga algo que cenare,
> que yo y la su esposa
> le tenemos la voluntad. (*Auto*, p. 443.)

E ao terminar o Auto parodía outra vez o romance de *Gayfeiros:*

> Dizei-lhe que já é tempo
> de me venir a sacar
> d'esta prison tan esquiva
> do muero con soledad. (*Ib.*, p. 502.)

Apontaremos outros romances indicados nas scenas dos Autos de Prestes:

> Sereis vós meu *Durandarte* (p. 48.)
>
> Moro alcalde, Moro alcalde,
> El de la barba bellida (p. 55.)
>
> Yo le daria bel Conde
> Quanto darse-lhe podia (p. 124.)
>
> *Conde Claros* com amores (p. 206.)
>
> Falso, malo, enganador (p. 226.)
>
> Guay, Valencia, (p. 232, 446.)
>
> A Roma como se ardia (p. 234.)
>
> Passeava-se el rei Moro (444.)

Na comedia *Eufrosina*, Jorge Ferreira graceja alludindo a varios Romances velhos: «Mas, senhor meu, passou já com a soberba dos balandraus, e todas essas antigualas de *Por aquel postigo viejo*, — *Buen Conde Fernan Gonçalves.*» E referindo-se ao prestigio musical com que se renovavam esses Romances, escreve: «Eu não vos nego que sabeis muito bem harpar um *Conde Claros*, que elles logo dizem que não ha tal musica.» (Pag. 19.) Tambem accentua a moda dos Romances glosados: «Este meio he de uns porretas que grosam *Retrahida està a Infante*...» (*Ulyss.*, fl. 256 v.)

Na comedia *Aulegraphia*, traz Jorge Ferreira uma scena entre dois pagens, que estão a espera dos amos, e para se distrahirem cantam á guitarra um romance. Um dos personagens afina a guitarra: «DINARDO: Ora poys, que assi te tocarey *O rapaz do Conde Daros*. ROCHA: De prazer vem vosso amo, algum passarinho novo viu lá. CARDOSO: Veria, muyto má ventura, que sempre anda após estes... DINARDO: *(Canta)*

Pregonadas son las guerras
De Francia contra Aragone...

«ROCHA: O que elle tem para seu remedio é gentil voz! DINARDO: *(continuando a cantar)*:

Como las haria triste
Viejo, cano y pecador?

(Quebrou-se-lhe uma corda.) Ah, pesar de Mafoma! CARDOSO: Quebrou-lhe a prima, inda bem! DINARDO: Vêdes, este pesar tem a musica, quando estaes no melhor, deixa-vos em branco uma prima falsa...» (Act. III, sc. I, fl. 84.)

Vê-se por esta scena que já andava na tradição oral o romance da *Donzella que vae á guerra*, então conhecido pelo titulo *O rapaz do Conde Daros*.

Nos *Cantos populares* de Tommaseo, (t. II, p. 80) a donzella guerreira chama-se *Dora:* «Figliola mia, *Dora* giovenella... » Este thema poetico tendia a renovar-se com os successos de aventuras femininas. (1)

Na *Aulegraphia* abundam as referencias aos Romances velhos e aos que andavam mais em voga: «Aquella *Bella mal maridada* não se torna tão fita vermelha... » (fl. 46.) E logo adiante: «he uma atalaya da fortuna, com um epitaphio que diz:

> A las armas, Mouriscote,
> Si en ellas quereis entrar. (Fl. 47.)

Estes dois versos tambem se encontram na Carta I de Africa, attribuida a Camões pelo visconde de Juromenha; pertencem a um romance que se obliterou na tradição; d'elle diz Amador de los Rios: «El Romance de *Mouriscote* não se acha com effeito nas collecções; porém foi tão popular no principio do seculo XVI, que quasi todos os escriptores de musica de viola de arco o citam entre os demais romances velhos e *Pasa-calles*, que põem por modelo; mas só copiam os quatro primeiros versos, suppondo sem duvida que os cantores de Romances e os curiosos sabiam os restantes.» (2)

---

(1) A celebre poetisa franceza Belle Cordière (Louise Labé) figurou como militar em 1542 no cêrco de Perpignan, sendo ahi conhecida pelo nome de Capitaine Louis. Depois do levantamento do cêrco, a donzella guerreira entregou-se á cultura da poesia e da litteratura, e casou com um honrado burguez que negociava em cordas.

(Feujère, *Les Femmes Poetes*, p 6.) — Em uma variante da versão de Montferrat vê-se a adaptação aos factos modernos:

> J'ai servi sept ans,
> Sept ans Napoleon,
> E personne n'a reconnu la fille,
> N'a reconnu la fille dragon.

(2) *Hist. da Literatura españ.*, t. II, p. 628.

Na linguagem comica de Jorge Ferreira de Vasconcellos, assim como nas Cartas de Camões os versos dos Romances velhos são empregados como aphorismos; assim na *Aulegraphia:* «eu vou n'outra volta, *Riberas del Doro arriba*...» (fl. 80.) «que me lançarei em lençóes de veludo com a *Bella Infantinha* da minha goelas de cegonha...» (*Ib.*, fl. 133). E a fl. 165: «*Mis arreos son las armas* — mi descanso es pelear.» «Poreis tenda em Medina del Campo e ganhareis vosso pão peado em grosar Romances velhos, que são apraziveis, e pôr-lhe-heis por titulo: Glosa famosa de um famoso e novo autor sobre:

Mal ouvistes los Francezes
La caça de Roncesvalles.

«Mas ey-vos medo, que ande já o trato danado, como cá, onde logo nos acodem estes discretos escoimados, que não medram já chocarreiros.» (*Eufros.*, p. 175.) E logo adiante:

Por amor de vós, senhora,
Passe yo la mar salada. (Ib. 181.)

Coração de carne crua
Ve lo teu amor aqui. (Ib.)

E sempre no mesmo intuito: «e ali tangem tudo sobre *Conde Claros*...» O outro poeta comico, e seu amigo, Antonio Ribeiro Chiado, tambem cita este mesmo romance: «alguem cuidará que um só *Conde Claros* hão de espantar os francezes da costa, estão enganados, que eu o perguntei e é a maior mentira do mundo.» (*Obras*, pag. 236.) Na *Arte de Galanteria*, de D. Francisco de Portugal, lê-se outra referencia a este romance vivissimo das ver-

sões populares: «porque este genero de penitentes (los cazados) pretenden por lo de

> *Conde Claros* com amores
> no podia reposar,

«y parece en ellos se hallará aquella tan pura frialdad de servir por servir, penar por penar.» (p. 122.) N'este livro cita outros romances: «Cada mote es *Don Beltran*...» (p. 133.) «En aquella edad en que el Coutrai era gala, y *Don Buezo* el galan...» (p. 85).

Bernardim Ribeiro, que exprimiu o mais intimo sentimento no romance subjectivo que começa «Ao longo *de uma ribeira,*» tambem se serviu do processo contemporaneo glosando o romance de *Durandarte* desde o verso *Oh Belerma, oh Belerma!* e Diogo Bernardes glosou o romance de *Gayfeiros*, desde o verso: *Cavallero se a França ides*, muito antes da publicação do Cancionero de Romances de Anvers.

Quando o Conde de Marialva appresentou queixa a D. João III contra o Marquez de Torres Novas, que se declarara clandestinamente casado com D. Guiomar, sua filha, poz Fr. Luiz de Souza na bocca do velho fidalgo estas palavras: «Não fizeram verdadeiramente mais affronta que esta os *Infantes de Carrion* ás filhas do Cid Ruy Dias, com quem eram casados. Porque se as deixaram no campo desamparadas, eram seus maridos; tomaram vingança de sy e de sua honra propria, da qual podiam usar bem ou mal, como cada um faz do seu.» (*Ann. de D. João III*, p. 35.)

Nas Trovas de Manuel Pereira de Ocem, estando em Arzilla, a um seu amigo que estava em Portugal, publicadas por Barata no Cancioneiro quinhen-

tista, vêm no fim de cada estrophe dois versos em glosa de Romances velhos; transcrevemol-os:

Uma adarga ante os pechos
y en la mano una azagaia.
(Duran, *Rom.*, n. 775.)

Las vozes que iba dando
al cielo quierem subir.
(Id., ib , n. 394.)

Maldita seas, ventura,
que asi me hazes andar.

Los ojos puestos en el cielo,
juramentos iba dando.
(Id., ib , n. 370.)

Mirando la mar de España
como menguava e crecia.

El dia que ha de ser triste
para mi solo amanece.

Por el vuestro amor, senhora,
pasé yo la mar salada.
(Id., ib.. n. 373).

Vi venir pendon bermejo
con trescientos de caballo.
(Id., ib., n. 804.)

Ricas aljubas vestidas
y encima sus albornozes.

Los bordones que elles llevan
lanzas vos parecerán.

Cavalleros de Alcalá
no os alabareis de aquesta.
(Canc. Barbieri, n. 318.)

A las armas, Mouriscote,
si en ellas quereis entrar.

Donde estás que no te veo,
Que es de ti, esperança mia.

Y que nuevas me traedes
do meu amor que la era.?

(Duran, *Rom.*, n. 4.)

A que muerte condenado
puede ser que grave fuese. (1)

Camões, embora desse a perfeição ao estylo petrarchista, nunca se esqueceu da poesia tradicional e popular; na Carta I, da India, cita dois versos do Romance do Cid:

Riberas de Duero arriba
Cavalgaran Çamoranos. (2)

(Duran, *Rom.*, n. 774.)

Na comedia de *El Rey Seleuco*, cita o romance do *Mouro Calaynos*:

Ya cavalga Calaynos
A la sombra de una oliva.

(Duran, *Rom.*, n. 373.)

Nos *Disparates da India*, cita os primeiros dois versos do romance do Cativo, ainda corrente na versão oral:

Que su eco lhe responda
Que — *su padre era de Ronda*
y su madre de Antequera.

(Duran, ib., n. 258.)

---

(1) Estas trovas foram publicadas em nome de Camões, com o titulo de *Carta II de Africa*, pelo Visconde de Juromenha, no t. IV.

(2) Romance XXII, da collecção de Escobar, p. 46 v. Ed. 1605.

Do romance *Buen Conde Fernan Gonçalves*, emprega proverbialmente os dois versos:

Villas y castillos tengo,
Todos a mi mandar sone.
(Duran, *Rom. gen.*, n. 704.)

Na comedia de *Filodemo*, traz versos do Romance de Bernardo del Carpio:

Mi cama son duras peñas,
Mi dormir siempre es velar.
....
Su comer las carnes crudas,
Su beber la viva sangre.
(Duran, ib., n. 7, 306.)

Nas Redondillas de Camões incorporou o visconde de Juromenha duas Cartas em versos octosyllabos, dirigidas de Africa a um amigo; hoje sabemos que ellas pertencem a Manuel Pereira de Ocem, que as escreveu de Arzilla. O valor d'essas Cartas está na particularidade de terminarem todas as estrophes com dois versos de *Romances velhos* em glosa. Transcrevemos d'ellas esses preciosos vestigios tradicionaes:

E aquelle postigo velho
Que sempre esteve fechado.
(Duran, *Rom.*, n. 804.)

Mirando la mar de España
Como menguava e crecia.
(Id., ib., n. 1227.)

Tiempo bueno, tiempo bueno,
Quien si te lleve de aqui.

E' um romance subjectivo, que foi glosado por

Garcia de Resende, e vem no *Cancioneiro geral* de 1516, fl. 217. O thema glosado é:

> Tiempo bueno, tiempo bueno,
> quien te llevó de mi!
> que en acordarme de ti
> todo plazer m'es ageno...

As trovas de Pereira de Ocem contêm mais:

> Naves de la mi tierra,
> Venid ora y levadme.
>
> Mas envidia he de vós, Conde,
> Que envidia ni pesar.
>
> (Duran, ib., n. 362.)

A predilecção pelos romances cantados era dominante ainda nos meados do seculo XVI; quando D. Sebastião seguia para Africa em empreza aventurosa, o seu musico Domingos Madeira ia-lhe cantando romances, como o refere na sua *Chronica* Fr. Bernardo da Cruz: «Outro (sc. presagio funesto) cuja significação não se engeitou, foi, que hindo pelo mar Domingos Madeira, musico de el-rei, cantando-lhe e tangendo em uma viola, começou de cantar um romance:

> Ayer fuiste Rey de España,
> hoy no tienes castillo...

«tanto isto foi tomado de máo agoiro, que logo Manuel Coresma lhe disse deixasse aquella cantiga triste e cantasse outra mais alegre.» (1) O romance que Domingos Madeira cantava referia-se ao rei D. Rodrigo vencido na batalha de Guadalete, e d'ahi o máo agoiro sobre o exito da jornada de Africa, de que se intentara afastar o animo do exaltado monarcha. Nas *Decadas* de Diogo de Couto tam-

(1) *Chronica de D. Sebastião*, p. 308.

bem apparecem por vezes apontados os romances tradicionaes que entre os cavalleiros portuguezes, que militavam na India, eram com frequencia cantados.

A reacção contra os metros endecasyllabos da Eschola italiana, fez com que os partidarios das Redondilhas ou da *Medida velha*, cultivassem com affinco a fórma do Romance velho, tratando n'elle os assumptos da historia. Lorenzo de Sepulveda põe em romances os principaes factos da *Cronica generale* de Affonso o Sabio «em tono de Romances viejos, *que es lo que agora se usa.*» Isto escrevia no prologo dos *Romances nuevamente sacados de historias antiguas*, de 1551. Sepulveda queria assim contraminar o gosto dos romances velhos: «para aprovechar-se los que cantarlos quisieren, en logar de otros muchos que yo he visto impressos y de muy poco fructo.» As collecções a que allude são principalmente o — *Cancionero de Romances*, en que estan recopilados la mayor parte de Romances castellanos que hasta agora se han compuesto, en Anvers por Martin Nucio, — sem data e anterior á de 1550; e a *Silva ae varios Romances*, impressos en Saragoça, por Estevan de Najera, em dois volumes em 1550. A collecção de Anvers foi reimpressa em Lisboa em 1581, por Manoel de Lyra, quando Portugal desnacionalisado se achou incorporado como provincia na unidade castelhana. Em 1595 o livreiro Pedro Flores, imprimiu em Lisboa, na officina de Antonio Alvares, o *Ramilhete de Flores*, 4.ª, 5.ª e 6.ª parte da «*Flor de Romances nuevos*, hasta agora nunca impressos...» A corrente castelhana explorava-nos o gosto poetico, e em 1598 imprimiu-se em Lisboa a *Historia de los Bandos de los Zegris y Abencerrages* de Ginez Perez de Hita, que vulgarisou a fórma dos romances granadinos, que se tornaram uma monomania dos poetas no fim do se-

culo XVI e grande parte do seculo XVII. Duran e Wolf consideram estes romances privados de toda a genuinidade popular, de um cansado artificio, que que provocou acerbos motejos.

A fórma do Romance apparece-nos empregada em um Epitaphio, em uma cruz de pedra em Abrante, afastando-se d'aquelle destino, que lhe assigna Rengifo na sua *Poetica*: «hechos hazañosos:»

> Chegamos ao porto
> D'esta vida mui cansados,
> Fizemos aqui esta casa
> Em que estamos agasalhados;
> D'aqui havemos de passar
> Onde havemos de ser julgados,
> Levando este signal
> Não seremos condenados. (1)

Apezar de todos esses elementos castelhanos, que se tornaram mais intensos depois do dominio dos Philippes, escrevia o celebre ministro Antonio Perez: «Portugal é um reino de *gente vaidosa e soberba, inimiga do jugo extranho*, — por isso lhe repugna estar sujeito a Castella, que lhe inspira inveja, e de quem é rival pela visinhança e pela independencia que outr'ora teve. — Demais, se já não existe a causa das guerras civis, *não acabou ainda a má vontade que animou os inimigos do senhorio castelhano.* — Finalmente, por qualquer lado que encaremos o assumpto, *é incontestavel que os Portuguezes são inimigos dos Castelhanos*, ou pelo menos, detestam o jugo; e em se lhes offerecendo opportunidade, em quanto durar a lembrança da independencia, de bom grado mudarão de regimen...» *(L'Art. de Gouverner*, Disc. á Philippe III — 1598.)

(1) *Panorama*, vol. IV, p. 287.

§ 2.º — A Egreja e a condemnação da Poesia popular

Assim como a Canção popular entrou nas Côrtes suscitando a elaboração artistica do lyrismo trobadoresco e das árias melodicas, tambem penetrou na Egreja, desenvolvendo-se nos cantos liturgicos das Sequencias, e nas Dansas hieraticas processionaes. Mas a Egreja aristocratisando-se, baniu o povo da participação dos actos cultuaes, e reagiu por meio de censuras e prohibições episcopaes contra os costumes das Vigilias e Autos populares, contra as cantigas profanas, como vestigios do paganismo, e como resultado de degradação moral. Ao passo que na Egreja prevalecia um rigorismo apparente de disciplina, exagerado depois do Concilio de Trento e sob o influxo dos Jesuitas, estabeleceu-se uma moral accomodaticia para as classes preponderantes, reguladas pelos intuitos dos directores espirituaes; mas recrudesceu a severidade contra os cantos e dansas do povo, condemnando-se nos Indices expurgatorios todos os livros que poderiam levar alguma distracção a sua pobre alma.

Na poesia popular portugueza do seculo XVI a vulgarisação quasi exclusiva das *Cantigas castelhanas* era uma consequencia da *desnacionalisação* executada calculadamente pela tendencia para a unificação iberica, revelada pelos casamentos reaes, e realisada sob esse sophisma por Philippe II em 1580. O mesmo effeito de desnacionalisação se observa pela acção do Catholicismo, que pelo seu absoluto unitarismo contrario ás Egrejas nacionaes, se achou servindo os interesses do *iberismo*, como se vê pela politica hispano portugueza da Casa de Austria. Pelo interesse da unidade catholica, servida pela Santa Liga, é que Philippe II entrou mais facilmente em

Portugal, quebrando nos caracteres mais desinteressados a resistencia do sentimento nacional. Os Jesuitas, na imposição da supremacia catholica *desnacionalisaram* por todas as fórmas o espirito portuguez na educação da mocidade, e na direcção espiritual das familias nobres; entre o povo atacaram sempre os cantos e tradições que o alentavam, e em especial as representações dramaticas.

C) A CANÇÃO BAILADA

No *Auto da Sibilla Cassandra*, de Gil Vicente, observa-se o phenomeno da transformação de uma Canção lyrica em fórma dramatica; pelo conhecimento do costume ritualistico da Edade media é que se estabelece a elaboração. (1) Barbieri, no *Cancioneiro musical dos seculos XV e XVI*, ao reproduzir uma d'essas Canções, descreve a cerimonia

---

(1) «A poesia grega não era como a das nações modernas, uma arte isolada . . . exigia indispensalvemente o concurso de duas outras artes distinctas, tendo com ellas relações intimas e necessarias, isto é, da musica, e tambem da que os gregos chamavam *Orckesis* e os latinos *Saltatio*, termos que erão imperfeitamente traduzidos pela nossa Dansa. *Saltatio*, conservando o seu nome latino, era uma gesticulação, uma pantomima caracteristica, destinada a pintar, em certo modo á vista, o que a palavra poetica representava ao pensamento. Assim, pois, todo o poema era cantado não só com um acompanhamento appropriado de musica instrumental mas com um acompanhamento de gestos imitativos e pittorescos. A invenção d'estes gestos, assim como da musica, fazia parte desligada do talento do poeta, e a execução poetica compunha-se assim das tres artes distinctas, ou como se quizer, de tres ramos indivisiveis de uma unica e mesma arte, aspirando concertadamente a um mesmo e unico effeito.» (Fauriel, *Histoire de la Poesie provençale*, t. I, p. 76.)

religiosa: «Desde o seculo XI, estava introduzido nas Egrejas de Hespanha o costume de cantar nas matinas da Natividade a prophecia do Juizo final attribuida á Sibylla Erythrêa. Cantava-se primitivamente em latim, traduzindo-a com o tempo para as linguas vulgares, acompanhando o canto com uma estranha cerimonia... Na cathedral de Toledo, durante os seculos XV e XVI estava em todo o seu auge esta cerimonia: um seise que fazia de Sibylla, cantava a prophecia em versos castelhanos, e a cada estrophe, emquanto os outros seises ou collegiaes esgrimiam as espadas, respondia o Côro dos cantores em harmonia a quatro vozes com as palavras:

> Juicio fuerte será dado
> y muy cruel de muerte.

«No *Ordinario Barcinonense*, do anno de 1569, consta que na Catalunha se cantava tambem a Prophecia da Sibylla em catalão; os versos eram do celebre renegado Fr. Anselmo Turmeda (aliás *Abdalla*), aos quaes o côro respondia:

> Al jorn del judici
> Parra qui haura fet servici.

«Até em pequenas povoações de Hespanha se seguia este costume, conforme provam os versos castelhanos que fez Cristobal de Castillejos para uma aldêa, e que começam:

> Juicio será fuerte
> Aspero y cruel de muerte,

e vem na collecção das suas obras.» (1)

---

(1) Barbieri transcreve uma Canção, n.º 243, parodiada no sentido amoroso, em que o tiple canta a melodia de Tiple do côro ecclesiastico, contrapontado pelo canto do tenor e contratenor com a letra amatoria.

Barbieri cita um registro da cathedral de Toledo de 1494 em que se dá a Pedro Lagarto, maestro de los clerizones o salario de quatro florins, «para que los maestres á leer e cantar, e *sirve con elles el côro* e con *el tocado que pone á la Sebilla*, la noche de Navidad.» ([1])

Aproveitando-se d'esta figura da Sibylla, Gil Vicente inventou o quadro dramatico, verdadeiramente original.

As censuras ecclesiasticas contra os cantos e dansas populares, precederam os Indices Expurgatorios. Nas Constituições do Bispado de Evora, de 1534, renovaram-se as disposições do Concilio bracharense: «Defendemos a todas as pessoas ecclesiasticas e seculares, de qualquer estado ou condição que sejam, que não comam nas egrejas, nem bebam, com mezas nem sem mezas; nem cantem, nem bailem em ellas, nem em seus adros.» (Const. x, tit. 15.) A natureza d'esses cantares apparece apontada nas Constituições do Bispado do Porto: «E porque não é decente interromper o santo sacrificio da missa, e deixar de cantar o que a Egreja n'elle tem ordenado se cante, por intermetter n'elle *Chansonetas* e *Villancicos*, e ainda que sejam pias e devotas; conformando-nos com a disposição do Concilio provincial bracharense, prohibimos, que nas missas cantadas em logar do Tracto, Offertorio, Agnus Dei, Post-communio e mais cousas ordenadas pela Egreja, se cantem *Chansonetas* e *Villancicos*, nem *Motetes*, *Antiphonas* e *Hymnos*, que não pertençam ao sacrificio que se celebra; nem em quanto se disser alguma missa se consinta *cantar cantigas profanas*, nem *festas*, *dansas*, *Autos*, Collo-

([1]) Ibid., pag. 36.

quios, posto que sejam sagrados, *Clamores*, peti torios de esmolas...» (p. 175.)

O bispo de Leiria D. Frei Braz de Barros, mandando imprimir o livro da *Meditação em estylo metrificado*, visava a combater o uso dos cantos populares: «E depois de ser empremida, mandou a mim Joam da Barreyra, empressor del rey nosso sñor, em esta catholica Universidade, que ajuntasse aa mesma *Meditação* as seguintes trovas, porque lhe pareceram devotas e proveitosas especialmente pera muytos religiosos e religiosas que sam grandes musicos e por falta de cousas espirituaes muytas vezes tangem e cantam cousas seculares e profanas. Por isso os avisa e lhes roga, que em logar das vaidades mundanas, cantem e tanjam estas espirituaes e devotas. E porque o *romançe* que aqui vay acharam apontado singularmente por Badajoz, musico da camara del rey nosso señor. E o *villancete* do Parto da Senhora se hade cantar por o duo que compoz Torres, da letra de *Inimigo foy madre;* e ho do Pranto da Senhora, caminho do monte Calvario por a composição do Motete *Fili mi Absalõ*, do qual foy a letra tomada.»

No romance sacro *Com raiva está el rei David*, vem os versos latinos como refrem:

> *O fili mei, fili mei,*
> *Fili mei Absalão!*
> Que é da tua formosura?
> Que é da tua perfeição?

No *Auto do Dia do Juizo*, de 1513, já se encontra este verso: «Que é da tua formosura.»

Nos *Ultimos fins do homem* (p. 405) o P.[e] Manoel Bernardes falla do bispo de Coimbra D. João de Mello obrigar a gente das aldeias a decorar o Cathecismo, admirando-se de «vêr andar os rusticos aldeanos no campo, e juntamente *cantando em logar*

de outras cantigas a doutrina do papel para lhe ficar na memoria.» [1] Na *Vida de D. Frei Bartholomeu dos Martyres* ao descrever a visita do Arcebispo ás terras de Barroso, pinta o biographo Fr. Luiz de Sousa a rudeza do povo pelo aspecto da sua poesia oral: «Juntavam-se a recebel-o pelos caminhos com *dansas e folias* rudes. que eram o extremo da festa que podiam fazer. E porque não fossem julgados por menos agrestes que os seus motos, nas cantigas que entoavam entre as voltas e saltos dos bailes, publicavam logo a quanto chegava o que sabiam do céo e da fé. Um dizia:

> Benta seja a Santa Trindade,
> Irmã de Nossa Senhora...

«Este mote com glosas egualmente disparatadas, repetiam muitas vezes...» Obedecendo á condemnação dos cantos e dansas populares pela auctoridade religiosa, é que D. Manoel e D. João III levaram pelas suas prohibições legaes o povo a essa tristeza descripta por Gil Vicente. Com a entrada dos Jesuitas em Portugal em 1542, organisou-se o combate systematico.

---

[1] Nas Constituições do bispado de Coimbra de 1591, D. Affonso de Castello Branco, diz: «Somos informados, que em algumas egrejas e hermidas, em as vigilias e dias dos oragos d'ellas, e outros dias de festas, se representam *Autos* e *Farsas*, e ha outros *Jogos* profanos...» E prohibe com excomunhões e penas pecuniarias o costume: «se não representem *Farsas*, *Autos* nem *Comedias*, ainda que sejam representações pias e de historias de santos, de dia nem de noite, nem haja n'ellas *Jogos*, *Dansas* ou *Cantigas profanas*» Chamava-se *Consueta*, na disciplina ecclesiastica aos Autos populares representados nas Cathedraes; Amador de los Rios, achou apontados em um codice de 1360, os seguintes Autos que se representavam na Cathedral de Gerona: *Navidad — Martirio de San Estevan — Las Tres Marias.* — E desempenhava-se em quadro vivo: *Sacrificio de Isaac — Soño y Venta de José.* (Hist. da Litt. españ., IV, 563.

Em uma carta de 31 de julho de 1545 dirigida ao P.e Fabro, descrevendo a propaganda que os jesuitas faziam em Coimbra, enumera: «outros, no silencio da noite, ao som de uma campainha, despertavam os cidadãos com terriveis vozes, pelas ruas, que moviam ao terror da morte e do dia de juizo, e isto por diversas vezes. O que entoavam era por esta fórma:

Temed, oh pecadores,
de las penas eternas los rigores!

Repara, hombre obstinado,
que la mayor miseria es el peccado.

Pecador, alerta! alerta!
que la muerte está á la puerta.

«Com estas e outras semelhantes vozes clamavam aos ouvidos dos pecadores.» (1) Não transcrevemos o resto da carta, em que se relata o effeito dos sermões nocturnos; basta só fixar o que se refere á desnaturação da poesia do povo. A San Francisco Xavier attribuiram-se «as cantigas devotas que usaram e ainda em parte usam os mareantes da carreira da India com palavras castelhanas e portuguezas.» (2) Os Jesuitas apoderavam-se das crianças, pela doutrinação, e assim dominaram as ultimas gerações portuguezas do seculo XVI. O P.e Ignacio, o auctor da *Cartilha*, ia pelas ruas com uma bandeira negra, a que chamara *Pendão da Santa Doutrina*, e ao toque de uma campainha ajuntava todas as crianças quando sahiam da eschola; levava-as arrebanhadas para os sitios apartados da cidade de

(1) P.e Alcazar, *Chron.-hist. de la Compañia en Toledo*, P. 1 p. 520.
(2) Ms. citado no *Camões e o Sentimento nacional*, p. 229.

Lisboa, o ensinava-lhes versos piedosos. Refere o P.e Balthazar Telles, na *Chronica da Companhia:* «De outras tantas traças usava para trazer contentes os meninos, e para os fazer tomar de cór a doutrina; hia-os buscar ás escholas, fallava com os mestres, a estes tinha muito de sua parte, dava-lhes o modo e direcção por onde haviam de doutrinar aos discipulos, fazendo-lhes todos os dias ensinar as orações, entoando-a dois d'elles em voz alta, e repetindo logo todos; e para que os meninos fugissem de musicas deshonestas, fez compôr e elle mesmo compoz algumas *Canções espirituaes* e *Cantigas devotas*, que andam no fim da Cartilha, as quaes ainda que não sam as que estimam os cultos são as que presam os santos, e estas lhes fazia tomar de cór e lhes fazia cantar de dia e de noite; que assim lemos d'aquelle grande Padre Gregorio Nazianzeno, que se occupava em compôr versos... Ordinariamente no principio da doutrina, depois de se benzer e dizer algumas Orações, mandava cantar por dois meninos de vozes excellentes:

Todo o fiel cristão
He mui obrigado
A ter devoção
De todo coração
A' Santa Cruz...

«A esta cantiga chamava elle — Cantiga dos Anjos, a rasam d'isto era a que elle contava muytas vezes,..» Era o caso, tel-a ouvido cantar no mar das Indias aos Anjos na occasião de um naufragio. Prosegue o Chronista: «Esta sua Cantiga lhe celebravam os Anjos; vejamos outra, que parece lhe ensinaram ou emendaram os mesmos Anjos: Entre os motetes que andam na Cartilha, o primei-

ro dos quinze mysterios, tinha elle composto d'esta maneira:

Virgen sagrada,
madre de Dios,
quien en el mundo
tal como vós?
Del angel Gabriel
fuistes anunciada,
y hablando con él
quedastes preñada
del hijo de Dios...

«Porém, não lhe soara bem, nem lhe contentava aquella palavra d'este ramo: *Quedaste preñada*, porque posto que explica mysterio, comtudo desejava elle outra, que dissesse mais com a pureza da Virgem purissima e com a modestia de suas palavras.—Com estes pensamentos andava lidando (porque estes eram os seus cuidados) porém, por mais vezes que mordia as unhas e tornava o verso á lima, como aconselhava o Mestre da Poesia, nam havia remedio occorrer-lhe outra palavra. Indo huma vez para entrar em San Roque, vindo de fazer a doutrina, e occupado todo n'esta lida, se chegou a elle um menino de muy formoso aspecto, e puchando-lhe pelo manteo lhe disse:

Quedastes morada
del hijo de Dios.

«Aquietou logo o pensamento que tão cansado andava buscando aquella emenda que o menino lhe dava, a qual notavelmente lhe contentou, ficando egualmente satisfeito da palavra e admirado do corrector, no qual logo reparou; pois parecendo menino, lhe sabia os pensamentos e lhe emendava os versos, e buscando-o logo para em satisfação de tam boa obra lhe dar um premio, como costumava

aos d'aquella edade, desappareceu o menino e nunca mais o viu; entendendo que era Anjo...» ([1])

Em vista d'esta intervenção jesuitica foram nos Indices expurgatorios apontadas as Orações tradicionaes do povo que eram prohibidas; taes como a *Oração do Conde*, por ventura a do Santo Condestabre. No segundo Index, que publicou o Cardeal D. Henrique em 1564, são prohibidos: «*Romances* tirados ao pé da letra do Evangelho.» E além d'esta proscripção geral, a *Oração da Emparedada*, de *San Cebriam*, do *Testamento de Jesu-Christo*, *Oração de Santa Maria por si pequena*, *Oração do Conde*, e de *San Lião Papa*.

D'estas Orações podemos fazer ideia pelo fragmento que traz Gil Vicente no final da *Náo de Amores*: «Começaram a cantar a *Prosa*, que *commumente se canta nas Náos á Salve*, que diz:

> Bom Jesus, nosso Senhor,
> Tem por bem de nos salvar, etc.

Chamava-se a esta oração do anoitecer a *Salva*, conforme diz Gil Vicente nos versos:

> Y luego todos digamos
> La *Salve* antes del dormir.
>
> (Obr., III, p. 321.)

Na procissão instituida em Guimarães por occasião da peste de 1507 a 1509, cantava-se uma Oração da qual diz o P.e Torquato, nas *Memorias resuscitadas* (p. 351): «Antigamente iam em esta

---

([1]) *Chron. da Companhia*, P. II, p. 225.

procissão muitos homens com bandeirinhas em umas varas compridas, *dansando e cantando:*

San Miguel de Creixomil,
Dae-nos favas e perrexil.

Castanhinhas temol-as nós;
Senhor Deus, ouvi a nós.

San Thiago, que de Christo
Apostolo es...

Magdalena, roga por nós,
E rogae a Deus por nós.

«D'esta antiguidade se não usa já (1692), *pois se tiraram aos povos muitas ridiculas de que usavam.*» Esse combate systematico, que começou pelas Constituições dos bispados, tornou-se feroz nos Indices Expurgatorios; no terceiro, publicado em 1581, prohibem-se: «As *Florestas* hespanholas, que não estiverem emendadas da maneira que a Santa Inquisição Geral d'estes reinos as mandou emendar.» (Fl. 19, ℣.) Refere-se ás duas edições sem data da *Floresta de varios Romances*, de Valencia, sem anno, e que era formada da reunião do *Cancionero de Romances* e da *Silva de Romances*. Condemnam-se tambem: «O romance que começa *Com raiva está el Rei David*, e todos os mais tirados do Testamento Velho ou Novo, ou cantos.» (Fl. 22.) Prohibem-se as *Trovas de Bandarra*, versos em redondilha, que consolavam o povo no desalento das suas esperanças depois da perda da nacionalidade em 1580; Bandarra, o pobre sapateiro de Trancoso, que quarenta annos antes a Inquisição processara, ia-se tornando, como Merlin, o propheta na Nacionalidade. A prohibição das *Florestas*, fez com que n'esse mesmo anno o livreiro Manoel de Lyra re-

produzisse em Lisboa uma edição do *Cancionero de Romances*, de Anvers de 1550, que consta de outenta e dois romances, grande parte dos quaes ainda hoje persistem na tradição oral; e como foi um dos primeiros livros em que appareceram romances directamente colligidos do ditado oral, tambem é para notar que o seu conteudo fôra dezenas de annos antes conhecido por Gil Vicente, Jorge Ferreira, Antonio Prestes e demais poetas dramaticos. Máogrado o mutismo a que forçaram o povo portuguez desnacionalisando-o, elle soltava a voz em çhascos, que ficaram na historia; maldizendo o *iberismo*, fizera a proverbio:

De Hespanha, nem bom vento
Nem bom casamento.

E escarnecendo a apathia do Cardeal Rei, que preparava a entrega de Portugal a Philippe II, chefe da Liga catholica, cantava:

Quem quizer fallar
Ao Cardeal,
Vá a San Bento,
Que lá está
De portas a dentro
Debaixo do laranjal.

E na sua morte imprimiu-lhe o ferrete ignominioso da Cantiga, que fôra ouvida em Santarem:

Viva El-rei D. Henrique
No inferno muitos annos,
Pois deixou em testamento
Portugal aos Castelhanos.

Em uma Relação de João Baptista Venturino, que veiu no comitiva do Cardeal Alexandrino, legado

de Pio v aos reis de França, Hespanha e Portugal, em 1571, descrevem-se as dansas populares que se fizeram em Elvas na recepção do Cardeal, por onde se caracterisam as dansas alemtejanas: «Ao entrar a dita porta, appareceram muitos homens e mulheres do *modo como já tinhamos visto em Castella*, estando com o Cardeal Spinosa. Formavam estes tres corpos de dansarinos. A primeira dansa chamada da *Folia* compunha-se de homens vestidos á portugueza, com *gaitas* e *pandeiros* accordes, e com *guizos* nos artelhos, pulavam á roda de um *tambor*, cantando na sua lingua *cantigas de folgar*, de que obtive copia, mas que não ponho aqui por me não parecerem adaptadas á gravidade do assumpto. Bem merecia tal dansa o nome de *Folia*, porque volteavam com lenços fazendo ademanes uns para os outros, como quem se congratulava da vinda do legado, para o qual constantemente se voltavam. A segunda dansa chamada *Cativa*, era de mouros agrilhoados, que *dansando á moda mourisca*, se declaravam escravos do legado. A terceira chamada a *Gitana* era composta de Ciganos vestidos e bailando, como os já descreví do Cardeal Spinosa. Vinham entre elles duas mouras, trazendo cada uma em pé sobre os hombros uma rapariga vestida de pannos cosidos em ouro, e talhados de ga antes e variadas modas. Com aquelle pezo bailavam levemente ao som de um tambor, enfunando-se com o vento os vestidos das raparigas que faziam esvoaçar um lenço por varios modos, ora com a mão direita ora com a esquerda, ora segurando-o debaixo do braço, ora nas costas, *momos* estes que depois repetiam com facas, de diversas maneiras.» [1]

---

[1] Ap *Panorama*, vol. v, p. 309.

Na *Miscellanea* descreve Garcia de Resende estes: «bailes de muito fermosas mouras,» e em Gil Vicente vê-se como elle transformou a dansa da *Gitana* na Farça das *Ciganas*. André de Resende descrevendo as bodas do infante D. Duarte em Villa Viçosa em 1536, citando as *canas*, justas, torneos e outros jogos, saráos, dansas, ajunta-lhes as festas populares de «*Folias* e bailes plazenteiros.» (*Vida*, cap. 11.)

Os Romances mouriscos eram uma transformação litteraria das Canções lyricas dos mouriscos, ou *Zambras* e *Leilas* que se usavam na côrte de Carlos v, e na de D. Manuel, como notou Damião de Goes, na sua Chronica. Escreve Marin, em uma nota á sua obra sobre Luis Barahona de Soto: «Em 1526 o imperador Carlos v mandou que os mouriscos não usassem *Leilas* nem *Zambras*, prohibição que foi reiterada em 1566: = que no hiciesen *zambras* ni *leilas* con instrumentos, ni cantares moriscos en alguna manera, aunque en ellos no cantasen ni dijesen cosa contra la religion cristiana, ni sospechosa de ella. = A isto contestaram os mouriscos por meio do seu procurador Jorge de Baeza: = Nuestras bodas, zambras y regocijos, y los placeres de que usamos no impide nada el ser cristianos. Ni sé como se puede decir que es ceremonias de moros: el buen moro nunca se hallaba en estas cosas tales, y los alfaquis se salian luego que comenzaban las zambras a tañer y a cantar. En Africa ni en Turquia hay estas zambras, es costumbre de provincia... El arzobispo santo... si viera que lo era (rito de moros) estas zambras, es cierto que las quitara, ó á lo menos no se preciara tanto de ellas, porque holgaria que acompañasen al Santisimo Sacramento en las procesiones del dia de Corpus Christi y de otras solemnidades,

donde concurrian todos los pueblos, á porfia unos de otros cual mejor zambra sacaba, y en la Alpujarra andando en visita, cuando decia misa cantada, en logar de órganos, que no los habia, respondian las zambras, y le acompañaban de su posada á la iglesia.=»[1] A reacção do absolutismo politico e a do intolerantismo religioso colligaram-se no abafamento da vida popular ou nacional. N'esta parte a acção da Hespanha *iberica* foi terrivel sobre a decadencia da Hespanha *lusitana*.

Soropita, no *Prognostico do anno de 1595*, descrevendo as festas e cantos populares, fal-o com uma nota de desdem caracteristico do estado de desnacionalisação: «na noite da *vespera de Janeiro e dos Reis*, andarão cantando e tangendo pelas ruas, sem se temerem da justiça, por serem noites privilegiadas em que não *correm o sino.*» Referia-se ás leis manuelinas que prohibiam os descantes nocturnos. E sobre os cantores *Janeireiros* e *Reiseiros*, diz: «são villões ruins que essas noites vos perseguem; por que, quando vos não precataes, achael-os á porta com seu pandeirinho eivado já do serão, e com mais sarro na garganta do que as cubas dos frades Loyos; e com tudo isso, vos põem em estado que forçosamente lhe haveis de louvar aquella musica de agua pé com chocalhada, que toda a noite nos zune nos ouvidos como bizouro, e sobretudo isto haveis de lhe offertar os vossos quatro vintens; e quando lh'os entregaes, a candeia vos descobre o feitio dos ditos musicos: um môcho com sombreiro, com mais chócas que um corredor de folha, e lança-vos baforada de dentro d'aquellas for-

---

[1] Marin, *Luis Barahona de Soto*, p. 58, not. 6. Transcreve o trecho de Carvajal, *Hist. de la Rebelion*, lib. II, cap. VI e X.

nalhas, que parece que toda a vida estiveram de vinho e alhos, como entrecôsto de marran.» *(Poes. e Pros.*, 79.)

Na *Arte da Galanteria* de D. Francisco de Portugal, falla-se de que: «no sé se escandalizara el recato con que pueda *bailar una capona* en fraldellin y vaquero corto, sombrero de plumas, *con castañetas*, con tanto que no la cante, *ni las seguidillas*, por ser cosa muy del prado, y aunque pronuncie mal el portuguez, podrá usar *d'estas de moça de cantaro*, por seren las mejores que introduzieron las folias:

Esta prima de minha alma
He perigosa, de modo
Que quem a vê, San Bom Homem,
Deixa os olhos nos seus olhos

No coração de Maria
Desmayos vão, San Bom Homem,
Os desmaios só são seus,
Que o seu coração he d'outrem.

Mais formosa descuidada
Cahiu na fonte Maria,
Co' que se viu namorou,
Envergonhou-se por vista.

Amor de moças não dura,
Que são saeos rotos todas,
San Bom Homem, San Bom Homem,
Dae-me uma velha geitosa.»[1]

Na relação da viagem do Cardeal Alexandrino falla-se nos *improvisadores* populares admittidos na sala do banquete: «A' mesa dos prelados um improvisador cantou á guitarra em honra do Legado

---

[1] Op. cit., p. 32.

e da infanta D. Maria de Portugal, de que era tudo aquillo...; e depois varios outros á viola, aos tres e aos quatro cantaram Madrigaes engraçados e bem trovados *em palavras castelhanas.*»

Dom Francisco de Portugal, na sua *Arte de Galanteria*, citando os Jogos que se usavam na noite do Natal, colligiu as fórmulas dialogadas em castelhano. (p. 89.) Na tradição hespanhola, em muitos jogos populares é lembrado Portugal, como n'este das crianças, nas Asturias:

> Ensiella, ensiella!
> Encalabaciella.
>
> El Rey Don Juan
> Casó en Castella.
> Tod'las damas convidó,
> Si no una que y deixó...
> Aqui fué de gran pesar
> De pasar á Portugal,
> Donde comen pan y miel
> Y manteca en la cuchar...
> Zapes gato! y vete á echar.

Rios, *Hist. lit.*, VII, 433.

No seu resumo da *Historia de Portugal*, Alphonse Rabbe caracterisou a resistencia do povo portuguez, através de todos os meios e situações historicas as mais depressivas: «.. os Portuguezes souberam resistir aos Romanos; expulsaram os Mouros ao cabo de trez seculos de occupação, e viveram livres em presença da Hespanha por setecentos annos submettida em suas bellas provincias á dominação do Crescente; mais tarde em varias batalhas famosas, quebraram o jugo que esta rival lhes impunha; depois fundaram dois grandes Imperios nas duas Indias. Tudo isto fizeram os Portuguezes. Porém, depois de triumphos tão continuados e tão variados em tantas

regiões remotas e diversas, estes mesmos homens, estes descendentes dos companheiros dos Viriathos, succumbiram á *Inquisição* e ao *Jesuitismo.*» Rabbe explica esta depressão do povo portuguez pelas mesmas faculdades que o tornaram grande na historia: «com uma imaginação impetuosa, e uma sensibilidade apaixonada» diante d'essas duas forças desnacionalisadoras, tornou-se facil o ser desvairado pela superstição religiosa. Trabalhando estas forças para impôrem a *unidade catholica* apagando as differenciações das patrias e nacionalidades, coadjuvaram para isso o *Iberismo*, que veiu a absorver o *Lusismo*, ou a autonomia de Portugal. Mas o genio resistente da raça continuou a manifestar-se.

§ 3.º Nacionalismo nos fócos coloniaes.

No seculo XVI, a par dos descobrimentos maritimos realisaram-se as occupações coloniaes da India e Brasil; e emquanto na metropole o genio nacional era obliterado pelo iberismo unitarista dos monarchas portuguezes, e pela compressão do terror inquisitorial e do obscurantismo jesuitico, a tradição poetica refloria n'esses longinquos dominios pela saudade da patria. Assim como se recompõe a primitiva unidade lusitana pelos cantos populares da Galliza, Asturias e Andalusia, tambem o poder da acção de Portugal se reflecte nas manifestações da Poesia popular na India, Brasil, Africa e entre os Judeus levantinos das familias expulsas por D. Manuel. Que revelações ethnicas, investigando a tradição d'esses fócos coloniaes; sem a vista de conjuncto dá-se uma completa cegueira cerebral para comprehender os seus vestigios sempre significativos.

INDIA

No trabalho que intitulámos *Historia de Camões*, (p. 157) já tinhamos observado o facto da revivescencia da tradição popular na India portugueza: «A' medida que os Romances tradicionaes se foram esquecendo na côrte de Lisboa, o vigor da tradição foi refluindo sobre as provincias, onde por alguns seculos continuaram a ser repetidos. Não só nas ilhas da Madeira e Açores encontraram paixão as velhas *Aravias* peninsulares; tambem na India eram cantadas pelos guerreiros portuguezes, como vêmos a cada pagina das pittorescas narrativas de Diogo do Couto. Nas *Decadas* abundam as referencias a Romances velhos, e era com parodias dos mais conhecidos que os partidos de Goa se feriam. Interessa-nos conhecer este meio social emquanto ás condições que favoreciam a persistencia da tradição poetica popular. Nas Cartas de Camões e na satira *Disparates da India* revela a sua predilecção pelas Canções e Romances, a que ligava referencias proverbiaes entre os seus companheiros de armas. Outra vez a analogia dos successos historicos suscitava a recordação dos velhos themas poeticos. Citando o romance do *Cativo*, que começa: «Mi padre era de Ronda» não seria por effeito do successo de João Viegas, que ficara cativo em Malaca, quando Diogo Lopes de Sequeira ali foi; e tendo fugido depois para Pedir, em Sumatra, por industria de uma filha de seu senhor, que o acompanhou, alli visitou a Affonso de Albuquerque quando passava para a conquista de Malaca. [1] E' o mesmo thema da tradição brasileira de Caramurú.

---

[1] Barros, *Decada* II, liv. 6, c. 11

O *Cantar velho:* «Coifa de beirame — Namorou Joane» — foi tratado em um Vilancete por Caminha (*Poesias ined.*, p. 347) e por Camões (ed. Jur., t. IV, p. 128.) D. Carolina Michaelis, encontrou em um manuscripto da Bibliotheca municipal do Porto a seguinte nota: «Hũa fidalga na India, vendo se desprezada de hum fidalgo chamado D. João, seu amante, por se casar cõ hũa molher rica lhe fez esta cantiga, que se celebrou muito na India. E El Rei D. Felippe II folgava muito de a ouvir cantar a Domingos Madeira. Camões a traz glosada por outro modo:

Coifa de beirame
namorou Joane.

Amas o vestido!
Es falso amador!
Não vês que o Amor
Se pinta despido?
Falso fementido,
Amas o beirame?
O beirame t'ame!

Quanto mais te sigo
Mais foges de mim,
Se vou contra ti
He por ser comtigo.
Poz-me em perigo
Coifa de beirame,
O beirame t'ame!

Ter coifa laurada
Isso te enganou;
Só te namorou
Vêre-la pintada!
Anda enlevada
Apoz ti, Joane,
E tu... por beirame.

O beirame t'ame!
Ame-te o beirame! [1]

---

[1] Pedro de Andrade Caminha, op. cit., p. 56.

Quando D. Antonio de Noronha foi a Surrate em 1560, os Romances populares serviram para dar avisos secretos na expedição: «e foi correndo a Armada a dar-lhe avisos do que haviam de fazer. E perpassando a galeota de D. Jorge de Menezes, chamando por elle, lhe disse aquellas palavras do *Romance velho*:

Vamos, deixe mi tio,
A Paris, essa ciudad...

«dando a entender, que estava assentado passar avante para a fortaleza. E D. Jorge de Menezes respondeu, com o mesmo romace:

No en trajos de romero,
Porque no os conosca Galvan.

«E mettendo-se com elle na galeota, o foi acompanhando até a sua galeota.» Couto (*Decada* VII, cap. 12) não nos diz que este romance, já citado por Gil Vicente, pertencia ao cyclo de *Gayfeiros*, e era conhecido muito antes de impresso na Collecção de Anvers, que traz variantes:

En *figura* de romeros
Que no os conosca Galvan.

Dom Duarte, Dom Duarte
mal caballero provado...

Decada VII, liv. 5 cap. 3.

Entram os Gregos em Troya,
tres a trez, e quatro a quatro...

Decada VIII, cap. 32.

Quando D. Luiz de Athayde ia a alguma expedição, cantavam-se tambem por mar e sob o pezo

da metralha as mais conhecidas estrophes dos Romances velhos. Couto nas referidas *Decadas* (VIII, cap. 12.) fallando da sua chegada a Bracellor, escreve: «Commetteu logo a entrada com todos os navios do reino, em uma cadeira de brocado, armado com suas plumas, e perto d'elle ia sentado o Veiga, tangendo uma harpa, e cantando aquelle *romance velho*, que diz:

> Entran los Moros en Trova,
> Tres y tres, e quatro y quatro.

«E chegando perto da fortaleza, começaram a vir zunindo por cima das embarcações algumas bombardas, com que o Veiga, que ia cantando, se embaraçou; ao que o Vice-Rei muito seguro lhe disse: — Oh! hide para diante, não vos estorve nada.» O romance que o Veiga cantava era de origem litteraria; fôra composto por Luiz Hurtado, vulgarisando-se no *Cancionero de Romances*; começava: «En Troya entran os Gregos» (Duran, *Rom. gen.*, n.º 474.) Este romance é um resultado da adaptação das lendas greco-romanas ou classicas ao gosto popular; e Jorge Ferreira de Vasconcellos poz em forma de romance muitos quadros tomados da erudição humanista.

Aquelles que criticavam o Vice-rei D. Constantino de Bragança por estar construindo uma náo para regressar ao reino, parodiavam satiricamenre os romances velhos, como o refere Couto: «E tanto que lhe cantavam aquelle romance velho:

> Mira Nero de Tarpeia
> A Roma como ardia...

«em: Mira Nero da janella
La nave como se hazia.»

Decada VII, cap. 17.

Pertence o romance velho á corrente litteraria que deu fórma semi-artistica no seculo xv aos cantos populares narrativos; posto que corresse anonymo, Duran considera-o composto por Velazanez d'Avila, e encontrou-o em uma folha volante em 4.º gothico. (*Rom. gen.*, n.º 571, com variantes.)

A victoria de Salsete era celebrada na India por um romance que se tornou popular, do qual Diogo do Couto (*Decada* vi, cap. 10) cita apenas cinco versos, por ser no seu tempo muito conhecido: «E foi esta victoria tão celebrada e festejada em Goa, que no dia das festas, nas folias, a que o Governador era affeiçoado, se lhe cantava um Romance, que um curioso fez, que começa:

Pelos campos de Salsete
Mouros mil feridos vão,
Vae-lhe dando no encalço
O de Castro Dom João.
Vinte mil eram por todos...»

Ordinariamente os primeiros versos dos romances mais populares serviam de começo a novas composições do mesmo genero, como uma epigenese; semelhante ao romance da Victoria de Salsete, existia o velho romance, que principia: «En los campos de Alaventosa» ou de *D. Beltrão*,

Na *Vida de D. Paulo da Gama*, descrevendo Diogo do Couto a sua morte em Malaca, depois da cilada de Pangor, em que fôra ferido (*Decada* viii, cap. 11) cita um canto dos Malaios, que elle mesmo traduz:

Capitão Dom Paulo	Pelejou em Pungor
Baparam de Pungor	O Capitão Dom Paulo;
Anga dia malu	E quiz antes morrer,
Sita pau tan dor.	Que recuar um palmo.

Além da vida da guerra, a lucta com as tempestades do mar tambem suscitava um profundo sentimento de poesia. Frei Pantaleão de Aveiro, no *Itinerario da Terra Santa*, aponta alguns costumes dos marinheiros: «e se aquietaram nossos animos e se alegraram nossos corações: e logo o patrão mandou cantar a *Salve Rainha*, com outras orações, que os venezianos usam nas suas náos.» (Op. cit., p. 25.) Gil Vicente, na *Náo de Amores* allude ao canto á *Salve*.

Em um Ms. intitulado *Catalogo dos Escriptores da Provincia de Malabar da Companhia de Jesus*, attribue-se a S. Francisco Xavier, na sua viagem para India, em 1541, a composição de algumas Cantigas, que ficaram transmittidas nos costumes dos marinheiros: «N'esta viagem compoz o Santo as *devotas Cantigas*, que usaram e ainda em parte usam os mareantes da India com palavras castelhanas e portuguezas.» Quaes fossem essas Cantigas ignoramol-o ao presente; os jesuitas que acompanhavam as náos da carreira da India nunca deixaram de fanatisar a tripulação; na *Historia tragico-maritima*, (II, 128.) cita-se uma Cantiga do Padre Ignacio de Azevedo, que era recitada em uma tempestade pela marinhagem; lê-se na Relação do naufragio da Náo Santhiago, em 1585: «A' sexta-feira trinta do mez, entrando noite, disseram, que ouviram uma musica suavissima, como de vozes de meninos, que claramente se deixava entender, e cantavam:

> Todo o fiel christão
> he obrigado
> a ter devoção
> á santa Cruz...

«Isto cantaram depois que se salvaram da jangada... A musica continuou-se cinco noites assim,

até os pôr em terra, e com a musica desappareceram as reliquias.» Era por esses versos, como refere o Padre Balthazar Telles, que o Padre Ignacio começava a doutrinação das crianças, cantando a duo, e depois em côro, continuando:

> de Christo nossa luz,
> pois n'ella quiz ser
> cruxificado,
> para nos livrar
> do cativeiro
> do nosso peccado, etc.

Este costume das cantorias devotas levaram os jesuitas para India, como descreve Pyrard na *Viagem contendo a noticia da sua navegação nas Indias orientaes* (1601-1611): referindo-se ao Collegio dos Jesuitas de Gôa: «Fazem alli muitas vezes brinquedos, representam Comedias com guerras e batalhas, tanto a pé como a cavallo, e tudo com muito boa ordem e com vestuario apropriado.» E dos cantares pela rua, substituindo os *Pasacalles:* «quando sáem das aulas os de um mesmo bairro, caminham juntos e *vão cantando pela rua em alta voz resas e orações* com seu credo; mas só vão assim cantando os meninos menores de quinze annos; porque os de quinze annos para cima não seguem este estylo. O fim d'este cantar é attrahir os infieis á fé.» — «Todos os domingos e dias santos depois do meio dia, os mestres e outros padres jesuitas para isso ordenados, vão em fórma de procissão pela cidade, com cruzes e bandeiras, *cantando com todos os seus estudantes*, que marcham formados segundo as suas classes, e então *cantam todos, grandes e pequenos* e são seguidos de grande numero de habitantes, e todos vão á egreja do Bom Jesus, onde um padre jesuita os catechisa...» Os jesuitas

procuravam assim desviar o povo dos seus cantares tradicionaes, fazendo-o decorar cantigas prosaicas, sem ideal; nas Cartas do Japão (fl. 128 ỷ) o declaram: «E *estas Cantigas se ordenam para que se esquecessem das suas*, que continuamente cantam. He de maneira que já n'este logar não se ouvem outras cantigas, senão as que a Igreja lhes ensina.» Nos costumes da sociedade portugueza de Gôa, conservavam-se os divertimentos do Natal, taes como inspiraram os primeiros Autos a Gil Vicente; refere Pyrard: «No dia de Natal, em todas as Igrejas se representam os *Mysterios da Natividade* com grande copia de personagens, e animaes que fallam, como cá os bonifrates; e ha grandes rochedos, e por debaixo d'elles homens que fazem mexer e fallar estas figuras como querem, e todos vêem estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas das ruas ha semelhantes divertimentos...» «De noite vão pôr grandes letreiros com estas palavras — *Anno bom* — acompanhados de musica e instrumentos.» São os mesmos costumes das *Lapinhas*, que os Jesuitas representavam no Brasil, e os cantos dos *Janeireiros*, de que falla Antonio Prestes, e os *Annos boinos*, a que allude D. Francisco Manuel de Mello.

Os soldados da Armada portugueza, quando descançavam em Gôa, viviam em pequenos ranchos, como conta Pyrard: «Em todo o dia estão na sala ou á porta assentados em cadeiras, á sombra e á fresca em camisa e ceroulas, e alli cantam e tocam *guitarra* e outros instrumentos.» — «Lá, assim os homens com as mulheres, todos *aprendem a cantar e tocar instrumentos*, mas não usam dansar.» — «A occupação das mulheres não é outra durante o dia mais que *cantar e tanger instrumentos*, e algumas vezes mas raras se visitam.» Estes cantos ainda

persistem e ás suas melodias dá-se o nome de *Mandós*. Para formar uma ideia d'esses cantares antigos apresentamos este inedito:

ROMANCE INDIATICO

Tenho tres pardáos
e mais quatro tangas,
tenho cinco mangas,
e quatro cajus;
tenho dous bahus,
laurados de ouro;
tenho um singidoiro
que passa das marcas;
tenho hũs alparcas,
que ajustam nos pés,
tenho hus sintonés
tudo em bazarucos;
tenho hus pantufos
lauradas de tela,
tenho hua sovella
de tirar ouções.
Tenho dois capões
lá no meu quintal;
tenho hum didal
feito em Mangalor,
tenho hũ furador
de boa feição,
tenho hũ quimão
de branco e vermelho;
tenho hũ espelho
feito em Portugal;
Tenho de cristal
hũa rica peça,
tenho de cabeça
hũ prego galante,
tenho hũ diamante
laurado nas pontas;
tenho duas contas
de peixe-molher,
tenho hũa colhér
feita em Angola,
tenho hũa viola
de tanger suave.

Tenho hũa chave
que abre e não fecha.
Tenho hũa flexa
para os passarinhos;
tenho cachorrinhos
brancos de Manilha;
tenho beatilha
fina de Chaúl,
tenho hũ bahul
de rico feitio;
tenho hũ assobio
que outro não ha.
Tenho hũ Alvá
que vem de Mascate,
tenho hũ chiricate
de coser Arecas,
tenho de marrecas
rêdes e armilhas,
tenho hũas pastilhas
de suave cheiro;
tenho hũ taboleiro
da China dourado;
tenho hũ cadeado
que abre de pancada,
tenho marmelada
que vem de Ormuz;
Tenho hũ arcabuz
de matar pardaes,
tenho hũs coraes
de rica valia;
tenho hũa bacia
de assar pasteis.
Tenho hũs anneis
de ouro estambaca;
tenho de Malaca
mui ricas atacas,
tenho tres patacas
na minha gaveta,
tenho hũa boceta
cheia de brinquinhos.
Tudo para vós
Se quereis bem para mim.[1]

[1] Ms. Pombalinos, n.º 133, fl. 125 v. E' de epoca anterior a 1660.

O viajante francez Pyrard descreve outros usos em que entra sempre o canto: «Emquanto jogam, ha raparigas, servas e escravas do dono da casa, que *tangem instrumentos e cantam arias* para recrear os parceiros, e note-se que para isto se buscam as mais bellas raparigas.»

«Uma das recreações dos portuguezes em Goa é juntarem-se ás suas portas com cinco ou seis visinhos assentadas á sombra em bellas cadeiras para praticarem... Quando comem ou quando se levantam e deitam, mandam vir *toda a sua musica de escravos*, assim machos, como femeas, para os recrear...» Assim se creava uma poesia n'esse dialecto indo-portuguez, n'aquella *linguagem mascavada de ervilhaca*, como lhe chama Camões, na Carta I da India. O philologo Schuchardt dando noticia dos varios dialectos portuguezes do Oriente, apresenta umas coplas populares de Cochin e Diu, que nos dão ideia d'esses cantos de que falla Pyrard:

Com sangue de propria vêas
Bella noite escreveu
Com poucas letras, já mais que diga:
Eu heide amar até morrer.

Papágai verd,
Com bica du lacre
Levai est cart
Aquell ingrat.
Oh! baby cur, curry,
Pentiá cabel
Pela manh cêd.

Amarai chendô grand
Com ping du azeite,
Se não tem azeite
Batá sangue do meu peito.

*

Noib com noibinh,
Galinh com pentinh,
Baix de janell
Já trucá annel.

Debaix da ramad
Já naceu luvar,
Lá vê su noibo
De chapé armad.

Cumêm arec betle,
Não cuspi nu cham.
Cuspi nu me peit;
Regai mé coração.

Raminh, raminh,
Pegá na mão,
Se queré amar
Largá nu chão.

A poesia popular portugueza conservou na India um gráo de vivacidade tal, que antes mesmo de Garrett encetar as investigações para o seu Romanceiro, colligiu Costa e Silva do ditado de uma senhora de Goa o antigo romance da *Donzella que vae á guerra*, de que falla Jorge Ferreira na *Aulegraphia*. Foi da India que nos veiu a primeira centelha que inspirou a Costa e Silva, arcadista ferrenho, o gosto pela tradição, baseando sobre esse romance o poema de *Isabel ou a Heroina de Aragão*. Garrett consignou o facto, que lhe não foi indifferente. [1]

[1] O Dr. Gomes da Silva, que exerceu o logar de chefe dos serviços de Saude em Macáo, publicou uma Canção portugueza, que ouvira em Amboina (Molucas) anterior a 1605, época em que os Hollandezes se estabeleceram definitivamente n'essa região: «A Canção de Amboina foi ouvida e registada por mim..., entoavam-

BRASIL

A população do vasto territorio do Brasil constituida pelo elemennto preponderantc da antiga colonisação e da actual emigração portugueza, pela cohabitação da raça negra e pela mestiçagem com os povos indigenas, adquiriu caracteres proprios de ordem sentimental, intellectual e economica, que a levaram a affirmar a individualidade de nação. Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da politica e dos interesses dynasticos, formada pelas condições fataes da ethnologia e da mesologia, e á qual a marcha historica das suas luctas pela independencia e do seu conflicto com as velhas civilisações europêas vem completar a obra da natureza dando-lhe o relêvo moral, o caracter e o destino consciente no concurso simultaneo de to-

---

na um grupo de lavadeiros de um e outro sexo, alinhados ao longo da margem de um riacho. A melodia era singela, sem harmonia, mas de um cunho nacional portuguez, que me feriu desde logo a attenção, despertando-me viva saudade do nosso patrio Minho.» (Na revista *Ta-ssi-yang-kuo*, p. 349.)

dos os seus factores. A nacionalidade brasileira está n'este periodo de transição; os vestigios tradicionaes dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo joven e o thema fecundo de bellas creações litterarias e artisticas de uma civilisação original. E' n'este momento unico na historia da formação de uma nacionalidade, que os *Cantos populares do Brasil* foram colligidos, adquirindo por isso o valor de um documento importantissimo, que viria a obliterar-se com certeza; n'estes cantos ha ainda as suturas distinctas dos seus elementos primordiaes, e ha já a feição definida que começa a caracterisar o genio brasileiro na litteratura e na arte. A' parte o interesse que se liga a este documento ethnologico, os *Cantos populares do Brasil* apresentam um duplo valor, porque trazem os themas tradicionaes sobre que a nova litteratura brasileira tem de assentar as suas bases organicas, e porque são a irradiação remota dos vestigios tradicionaes deixados pelo povo portuguez na época da sua grande actividade e expansão colonisadora.

O Brasil, cuja poesia tanto desvairou pela imitação do subjectivismo byroniano, e cuja Litteratura nascente se amesquinhou seguindo longo tempo o nosso atrazado romantismo europeu, só poderá achar o seu caracter original conhecendo e comprehendendo o elemento ethnico das suas tradições populares, a materia prima de creação anonyma para ser elaborada pelos genios individuaes. A fundação da litterarura allemã começou pelos trabalhos de exploração scientifica sobre as antigas tradições do genio germanico; em Portugal, Garrett ao iniciar a transformação romantica da litteratura, presentiu o criterio novo interrogando no seu Romanceiro a tradição

popular. Os escriptores mais originaes e queridos do povo portuguez, os que exerceram uma acção mais profunda, como Gil Vicente e Camões, Jorge Ferreira e Garrett, foram os que se inspiraram directamente das tradições populares: e assim como por estas se avalia a originalidade e fecundidade das creações litterarias, são ellas tambem o meio mais seguro de actuar na consciencia nacional e de infundir vigor no seu individualismo.

Os *Cantos populares do Brasil* são o deposito augusto conservado da vida moral transmittido pela mãe patria; [1] sob este aspecto, vêm elles completar a tradição portugueza, tão apagada já no continente, e tão vigorosa nas colonias distantes, como se vê pelos opulentos thesouros dos *Cantos populares do Archipelago açoriano*, e pelo *Romanceiro do Archipelago da Madeira*. Este facto é uma lei da historia, que se confirma com a poesia de outras nações; é nas colonias distantes que se dá a persistencia tradicional, que vem a reagir no renascimento moral da metropole. Nas colonias gregas da Asia Menor, nas luctas de assimilação entre as tribus jonicas e eolias, é que se elaboraram as epopêas homericas, que deram á Grecia essa cohesão moral com que se resistiu á invasão da Persia, sal-

1 «No Brazil, depois dos cantos religiosos de Anchieta, decorados pelos aborigenes — a poesia, a cantiga popular foi o que devia ser: reminiscencias de cantares portuguezes, insubmissão á metropole, preoccupação dos assumptos locaes: os bois, as brócas dos roçados, as lendas selvagens, e os desafios do cabra de chapéo de couro e faca de ponta» Rodrigues de Carvalho, *Folk-Lore cearense* (In *Centenario*, 269.)

«No Brazil é aquelle mesmo povo (o portuguez) emigrado para formar um typo novo, dotado da mesma sensibilidade esthetica, quiçá mais ardente e impetuosa.» (Ib., p. 272.)

vando os destinos da civilisação do Occidente. [1] Dá-se o mesmo phenomeno com a Italia, cujos veios tradicionaes apresentam a sua maior riqueza nas ilhas da Sicilia, da Sardenha e da Corsega, como o affirma Rathery; e emquanto a Hespanha era asphyxiada pelo intolerantismo catholico, que pelos seus *Indices expurgatorios* prohibia os cantos do povo, faziam-se as primeiras collecções de Cantos tradicionaes de Nagera e Martin Nucio, para acudir ás necessidades de sentimento dos soldados expedicionarios nas guerras da Italia e dos Paizes Baixos. Tambem as primeiras investigações da poesia tradicional da Finlandia pelo bispo Porthan em 1786 só se tornaram fecundas quando novos eruditos, como Topelius em 1820, e Lönrot em 1832, levaram as suas investigações fóra da propria Finlandia, pelas colonias dos emigrantes de Arkhangel no districto de Wuokkiniemi, na Carelia, na Laponia e na Siberia. Na Pequena-Russia dá-se um facto semelhante: «Conhecem-se as *bylinas* russas que celebram os feitos de Vladimir, principe de Kief, d'Illia, de Alecha Popovitch, e outros derrubadores de Tartaros e dragões. O que ha aqui de estranho, é que estas *bylinas* são cantadas de um ao outro extremo da Grande-Russia, a ponto de se colligirem sobre o Onega, sobre o Moscova, sobre o Volga, ao passo que na pequena-Russia são desconhecidas do povo. E' precisamente nos arredores d'esta cidade de Kief, em cujas barreiras velaram os heroes d'essas lendas e que conserva nas suas catacumbas o corpo de Illia de Muron, que o al-

[1] Ottf. Muller, *Hist. da Litteratura grega*, t. I, pag. 92, trad. Hildebrand.

deão perdeu completamente a memoria dos seus feitos.»[1]

No renascimento da poesia tradicional portugueza repete-se este phenomeno importante de ser na emigração que Garrett conheceu a existencia de um Romanceiro nacional, e de ser do elemento colonial que provieram as principaes riquezas poeticas que acordaram o interesse dos criticos; recordando-se da sua infancia, aponta a circumstancia que o levou ao desenvolvimento do seu Romanceiro: «Foi o caso que umas criadas velhas de minha mãe, e uma *mulata brasileira* de minha irmã, appareceram sabendo varios romances...»[2] Aqui o phenomeno individual explica o phenomeno social; a colonia conserva o estado da civilisação que recebeu em uma dada época e que o isolamento torna estavel, da mesma forma que o individuo quanto mais se immerge nas infimas camadas sociaes, mais persiste na situação psychologica rudimentar de que já estão afastadas as classes cultas. Tal é o phenomeno da sobrevivencia dos costumes entre o povo. Na investigação dos *Cantos populares do Brasil*, a vitalidade da tradição poetica despertou o interesse dos criticos longe da capital, no Maranhão, onde o mallogrado Celso de Magalhães começou a sua colheita de Romances, em Sergipe, terra natal de Sylvio Roméro, que continuou em Pernambuco as suas pesquizas durante o curso academico, e no Rio Grande do Sul, onde Carlos Koseritz colligiu os cantos lyricos. Além do seu valor nacional, estes trabalhos vêm completar a serie de investigações na

---

[1] Rambaud, *O Congresso archeologico de Kief*. (Rev. des Deux Mondes, 1874, pag. 863).

[2] *Romanceiro*, t. I pag. XVI.

área colonial, tão fecunda como se vê pelos Romanceiros dos archipelagos dos Açores e Madeira, e que agora nos explicam a razão porque é que Portugal sobreviveu sempre como nacionalidade através das mais profundas catastrophes. E' porque possuia uma tradição profunda.

Para atacar esta nacionalidade foi preciso fazer esquecer ao povo os seus cantos, substituindo-os por orações funebres. A tradição apagava-se em Portugal, e a nacionalidade cahia e incorporava-se como provincia á Hespanha iberica sem protesto e sem dignidade.

Nas obras de Camões ha muitas referencias aos romances tradicionaes, sobretudo nas Cartas que escreveu da India; vê-se que longe da metropole a poesia conservava todo o seu vigor. Estes factos nos levam a inferir que na primeira época da colonisação do Brasil deveria ter existido uma forte corrente de poesia tradicionol, não inferior á que se manifestava na India; porém os documentos faltam e o unico trecho citado pertence ao elemento negro, o *Vem cd, Vitu.* O que se póde concluir, sendo o elemento colonial do Brasil o mesmo que o da India, é que as tradições poeticas na população brasileira foram não só deturpadas pelas tradições do elemento negro e do selvagem, como systematicamente esquecidas pelo desprezo que sobre ellas attrahiram os Jesuitas com a sua direcção moral. O que os Jesuitas fizeram em Portugal repetiram-no no Brazil; o padre Fernão Cardim, descrevendo as aldeias de indios catechisados, falla das crianças que elles educavam: «Estes meninos fallam o portuguez, *çantam a doutrina pela rua* e encommendam as almas do purgatorio.»

O padre Simão de Vasconcellos, na vida do missionario Padre Anchieta, falla da influencia das can-

tigas na conversão dos selvagens do Brasil: «Espalhavam-se á noite pelas casas de seus parentes a *cantar as cantigas pias* de José (Anchieta) em propria lingua, contraposta ás que costumavam cantar vãs e gentilicas.» A influencia jesuitica e o influxo da raça negra africana actuaram profundamente na deturpação da poesia popular portugueza no Brasil, como notou Celso de Magalhães; a transmissão pelas colonias de emigrantes açorianos é que tem alimentado esse fundo tradicional.

Como é que renasceu a poesia tradicional nas diversas provincias do Brasil, a ponto de apresentar hoje uma efflorescencia que espanta? Explicamal-o, além de uma persistencia provincial espontanea, pela cooperação permanente da emigração portugueza do Minho e em especial das ilhas dos Açores e Madeira. O romance do *Casamento mallogrado*, (n.º 10) allusivo á morte do principe D. Affonso, filho de D. João II, que se repete em Sergipe, já sem sentido, é corrente nas versões açorianas, na ilha de San Jorge; o romance de *Juliana e Jorge*, (n.ºs 19 e 20) que se repete em Pernambuco e no Ceará, está esquecido em Portugal, e sómente se repete na ilha de S. Miguel, onde o colligiu F. de Arruda Furtado. Podemos dizer que se perdeu na tradição continental, pois que subsiste apenas na Catalunha, na versão colligida por Milá y Fontanals. A endexa da *Mulatinha*, (n.º 34) que tende a obliterar-se na tradição de Sergipe na fórma de parodia, acha se unicamente na ilha da Madeira, com o titulo de *A Mulatona*, completa e com uma graça inexcedivel. A emigração portugueza para o Brasil alimenta esta persistencia tradicional, sem comtudo tirar a cada provincia o caracter da sua elaboração local. Pelas investigações de Celso de Magalhães, de Sylvio Romero, de Araripe Junior e de Carlos

Koseritz, já se pode definir a feição da poesia tradicional e popular de cada provineia. Na Bahia, a séde antiga da colonia, preponderou o elemento negro, e um desenvolvimento de cantos lyricos subordinados a esse baile lascivo tão caracteristico, chamado o *bahiano*. Nos seus estudos *A Poesia popular brazileira*, escreve Celso de Magalhães: «Na Bahia, onde temos visto predominar mais o elemento africano, tivemos occasião de reparar n'isto. Os bailados, os *bandos de San Gonçalo*, as *sambas*, os *maracatús*, as cantigas, tudo é um aggregado de saltos e pulos, tregeitos e macaquices, gritos roucos e vozes asperas...» Os pontos mais frequentados soffreram esta mesma obliteração tradicional, como se observa em Pernambuco com a sua população mercantil e maritima, e no Rio de Janeiro, onde prevaleceu a *Modinha*, conservada pelo elemento feminino, No Rio Grande do Sul assiste-se á decadencia e transformação dos cantos heroicos em lyricos; alli se conserva o typo d'aquella cantiga do seculo XVII:

> Gavião, gavião branco,
> Vae ferido, vae voando ..

que D. Francisco Manuel intercalou no *Fidalgo aprendiz*, que encantava tanto Garrett, e que elle debalde tentava acabar, quando a voz do povo corta a difficuldade com o improviso:

> Isto são saudades minhas
> Que o vão acompanhando.

Nos cantos lyricos do Rio Grande do Sul vem como quadrinhas estrophes narrativas dos romances do *Conde de Allemanha*, da *Sylvana* e *Conde*

Alarcos.[1] Este facto tambem se dá em Portugal, como vêmos pelas *Musicas e Canções populares* colligidas por Neves e Mello:

> Mangerona bate á porta,
> Alecrim vae vêr quem é...
> (Op. cit, pag. 84)

E' assim que começa o romance do *Bernal francez* na versão insulana:

> Alecrim bateu á porta
> Mangerona quem está ahi?

O Maranhão é a que appresenta mais riquezas tradicionaes, posto que esteja menos explorado. Um rapaz de talento, Celso de Magalhães, morto prematuramente em 1879, iniciou essa empreza com uma elevada intuição critica. Diz elle: «Declaramos que temos unicamente colligidos por escripto os romances do *Bernal francez, Não Catherinetta* e *Dom Barão*, e que os outros que houvermos de comparar, foram ouvidos, é verdade, mas não pudemos tel os por escripto por causa da grande difficuldade que encontrámos nas pessoas que os sabiam, as quaes sómente podiam repetil-os cantando, e quando paravam não lhes era possivel continuar sem recomeçar,»[2] E' um estado psychologico primitivo, que garante a sua pureza archaica da transmissão tradicional. Os romances conhecidos nas versões populares do Maranhão por Celso de Magalhães são: O *Passo de Roncesval*, de que cita os versos:

---

[1] Vid. vol. II pag. 8 e 9.
[2] O *Trabalho* (Recife) de 31 de maio de 1873.

Sete feridas no peito
A qual será mais mortal,
Por uma lhe entra o sol,
Por outra lhe entra o luar;
Pela mais pequena d'ellas
Um gavião a voar.

Da *Moreninha*, cita Celso de Magalhães este final:

— D'onde vindes, mulher minha,
Que vindes tão isentada?
Ou tu me temes a morte,
Ou tu não és bem fadada?
«Eu a morte não a temo.
Pois d'ella hei de morrer;
Temo só os meus filhinhos,
D'outra mãe podiam ser...
— Confessa te, mulher minha,
Faze acto de contrição,
Que te não tornas a vêr
Nos braços de frei João.

Celso de Magalhães nos seus estudos sobre *A Poesia popular do Brasil*, observou o facto da assimilação dos Romances portuguezes á linguagem e viver da sociedade brasileira. Assim no romance de *D. Martinho de Avisado* (versão da Foz):

— Tendes os peitos mui altos,
Filha, conhecer-vos-hão.
«Encolherei os meus peitos
Dentro do meu coração.

«na variante Maranhense adquirem uma còr local extraordinaria:

— Tendes os peitos crescidos,
Filho, conhecer-vos-hão.
«*Apertae-os com um panno,*
Por baixo do cabeção.

«O cabeção usado pelas mulheres do interior das provincias foi escolhido para substituir o justilho, embora se note a contradição palpavel de vêr uma mulher que quer disfarçar-se continuar a usar de cabeção, vestimenta só propria da mulher.»

«A mudança maior que existe n'este romance, e que faz bem frisante a influencia do meio actual em que elle vive, é a seguinte:

Dom Barão como discreto
De nada se receiou;
Chamou pelo seu creado
Uma carta lhe entregou.

(Versão da Foz.)

Dom Barão *que era macaco*,
De nada se arreceou;
Chamou pelo seu *moleque*
Uma carta lhe entregou.

«Por esta apropriação do nosso povo (brasileiro) se vê claramente a influencia dos seus costumes e dizeres sobre o romance portuguez. Em primeiro logar temos a locução — que era macaco — puramente brasileira, no sentido de astuto, fino: em segundo logar ha a substituição do *creado* portuguez pelo *moleque*, que só se encontra entre nós.»

Celso de Magalhães allude aos seguintes romances que ouvira: *Dom Martinho de Avisado*, *Noiva roubada*, *Encantada*, *Alferes matador*, *Sylvana*, *Dom Pedro*, *Filha do Imperador de Roma*, *Dona Angela de Mexia*, *Casamento e Mortalha*, e a versão pernambucana da *Mulher do nosso mestre*, variante da *Dona Areria*; ha colligidas por elle *Dom Carlos*

de Montealbar, Flor do Dia, Juliana e *Branca Flôr.* [1]

Depois do Maranhão está Sergipe na abundancia de cantos tradicionaes e populares; foi durante a ausencia d'esta provincia, sua terra natal, que Sylvio Roméro emprehendeu uma collecção de *Cantos e Contos do povo sergipano;* foi este o primeiro nucleo do trabalho que constitue os seus *Materiaes para a Historia da Litteratura brasileira.* Sylvio Roméro começou pela necessidade de reagir contra

---

[1] Em carta de 12 de Agosto de 1900, escrevia-nos Fran-Paxeco, do Maranhão:

«Descobri tambem, o que é preciosissimo, as pesquizas manuscriptas do folk-lóre do mallogrado Celso de Magalhães. Já tenho em meu poder um grosso livro, mas ando á cata do 2.º, que existe. Imagine o achado, pelo qual vou provar a prioridade de Celso n'estes estudos, guiado por v. cujo nome e livros elle cita a cada passo. Decididamente mato o Sylvio... apesar das colheitas d'elle trazerem quasi todas as marcas erroneas de Sergipe, *quando são da BAHIA e do MARANHÃO* embora propagadas a todo o Brasil. *Os fócos originarios são positivamente estes dois Estados*, aquelles em que se conserva mais pura a tradição portugueza, —mais até do que em Rio, em Minas, Pernambuco e Pará, estados portuguezissimos egualmente. O resto está estragado(¿) pela invasão italiana, como San Paulo, ou allemã como o Rio Grande do Sul. E' justo confessar que estes dois são os Estados mais prosperos da União, em todos os sentidos, porque a riqueza da Amazonia, onde predomina o portuguez, é exclusivamente material.

«...Não fossem os estabelecimentos pios e de instrucção da colonia, e toda a nossa obra iria aqui por agua abaixo! No Brasil é que se revêem as antigas qualidades de iniciativa dos portuguezes, ahi afogados pelo imposto, pela clarezia, pelo militarismo, e pela raiz de toda a realeza.»

Referindo-se á edição brasileira dos *Cantos populares*, da collecção Sylvio Romero, escreve Fran-Paxeco em carta de 3 de agosto de 1900: «passou tudo quanto era da Bahia para Sergipe, terra d'elle, e de Maranhão quasi não fallou. E no emtento a Bahia e o Maranhão é que são os depositarios dos Cantos e Contos populares do Brasil.»

a prolongação do romantismo sentimental e extemporaneo na sociedade brasileira, chamando os novos espiritos, tantas vezes devorados por um lyrismo anarchico tomado a serio, para o campo saudave das tradições populares; á medida que alargava a área das investigações em Pernambuco e Rio de Janeiro, ia achando as bases da disciplina critica tão necessaria no desenvolvimento de uma litteraturo sem intuito. Sylvio Roméro comprehendeu que a poesia popular do Brazil não seria bem conhecida na sua origem e desenvolvimento nacional sem o estudo dos seus elementos ethnicos; foi este o lado original dos seus estudos, pela primeira vez apresentados na *Revista brasileira.* Os tres elementos ethnicos do povo brasileiro, o *europeu* da primeira colonisação e das emigrações subsequentes, o *africano,* dos trabalhadores escravos, e o indigena ou *tupi* aproximado pela cathechese, cruzaram-se em proporções differentes produzindo uma mestiçagem com aptidões novas segundo a orientação de cada um dos elementos preponderantes. Os grandes anthropologistas modernos chegaram á conclusão de que nenhuma das raças humanas tal como actualmente existem é pura; todas se conservaram nas suas difficeis acclimações por meio da mestiçagem. Foi este o processo natural e espontaneo com que os portuguezes se tornaram os mais tenazes colonisadores. Sylvio Roméro procurou na poesia popular do Brasil a expressão d'estes elementos; avaliando a situação especial em que se achava, escrevia: «Temos a *Africa* em nossas cozinhas, a *America* nas nossas selvas, e a *Europa* nos nossos salões...» De facto, em algumas provincias definem-se com clareza estes elementos através da mestiçagem de tres seculos; nos cantos da Bahia accentua-se a sentimentalidade do negro, como nas *Tayeras;* no

Ceará prepondera o tupi, apresentando ali a poesia a fórma especial narrativa da vida sertaneja dos *Vaqueiros*, costumados ás grandes luctas e corridas para submetter os bois indomaveis. O *Rabicho da Geralda*, o *Boi Espacio* e a *Vacca do Burel* são rudimentos épicos que só serão apreciados conhecendo a situação particular d'aquella provincia. «No Ceará – não ha engenhos de assucar; o terreno é ingrato pelas condições naturaes; um ramo apenas vae offerecer vantagens por todos os demais: a industria pecuaria. A creação é o Eldorado dos primeiros povoadores; e d'ahi a caracteristica da poesia popular cearense: quasi todos os assumptos são sertanejos (*Rabicho da Giralda*, *Boi Adão*, *Boi pintado*) e outros assumptos sempre ligados ao viver do sertão. Hoje a influencia emigrativa para a Amazonia vae desvirtuando o cunho original... Tem vergonha e acanhamento de tocar a viola rustica de seus avós, o instrumento que por excellencia fallaria ao coração, ainda mesmo que não fosse tocado como o é, sobre o peito.» (Rodrigues de Carvalho, *Folk-Lore cearense*, p. 274. In Centenario). Este genero poetico primeiramente estudado por José de Alencar, tem sido mais largamente investigado por Araripe Junior, E' d'estes varios elementos ethnicos que se compõe o povo brasileiro, entre o qual se transmittem as tradições poeticas; Sylvio Roméro distingue as suas diversas feições: «Os habitantes das matas são dados á lavoura e chamados *matutos* em Pernambuco, *tabareos* em Sergipe e Bahia, *caypiras* em San Paulo e Minas, e *mondiocas* em algumas partes do Rio de Janeiro. Tambem são em geral madraços, e elevam o seu ideal a possuir um cavallo, um *pequira*, como chamam.» E' entre esta gente que se canta *A Matuca*, (n.° 27) o *Redondo, sinhá*, (n.° 28) quer no trabalho dos campos, quer

quando se reunem á lareira, ou quando dansam cantando *O senhor Pereira de Moraes*. (n.º 26) «Os homens das praias e margens dos grandes rios são dados ás pescas; raro é o individuo d'entre elles que não tem sua pequena canôa. Vivem de ordinario em palhoças, ora isoladas, ora formando verdadeiros aldeamentos. São chegados a rixas e amigos da pinga e amantes da *viola*. Levam ás vezes semanas inteiras dansando e cantando em *chibas* ou *sambas*. Assim chamam umas funções populares em que ao som da viola, de pandeiro, e de improvisos, ama-se, dansa-se e bebe-se. Quasi todo o praieiro possue o instrumento predilecto.» [1]

Os improvisos são as quadras octosyllabas a que se chama *Versos geraes*, formando por vezes pequenos grupos com ritornellos e transitando assim para a fórma tão peculiar da *Modinha* ou cançoneta. Muitas das *quadrinhas* brasileiras são communs ás versões oraes portuguezas do continente e ilhas, o que facilmente se explica pela renovação dos immigrantes. Alguns costumes da lavoura, como as *vessadas* do Minho, persistem na agricultura do Brasil, sendo essa concorrencia cooperativa um pretexto para dansar e cantar; da mesma fórma, os costumes do Natal e Reis continuam o que nas cidades e populações ruraes se pratica em Portugal, com a differença que esses cantos são muitas vezes de origem individual, vulgarisando-se entre o povo, os *capadocios* ou *cafagestes* das cidades. As canções são a fórma predilecta das mulheres, e principalmente no Rio de Janeiro é que a *Modinha* encontrou o seu maior desenvolvimento na versificação e na musica. Não discutimos agora a origem tradicional da

[1] *Revista brasileira*, t. I, p. 198.

Modinha,[1] cujo typo se conserva ainda entre o povo portuguez;[2] quando uma certa tendencia de individualismo nacional se ia manifestando na população brasileira, a *Modinha* recebeu um relêvo litterario de tal ordem, que veiu no seculo XVIII renovar o lyrismo portuguez que se extinguia na insipidez das Arcadias. As *Lyras* de Gonzaga tornaram se mais bellas com a triste realidade dos seus amores desgraçados; o *mulato* Caldas encantava a aristrocracia lisbonense com os requebros melodicos das *Modinhas*, contra as quaes reagiam Filinto Elysio, que embirrava com os versos de redondilha menor, e Bocage, que invejava a celebridade do padre mulato. A *Modinha* trazida do Brasil deslumbrava em Lisboa esse pittoresco observador Beckford, Stafford e Kinsey, e perpetuava-se entre o povo. Ainda hoje se canta a *Marcia bella*, da qual diz o marquez de Resende: «o surdissimo conde de Soure... casado com a excellente filha do marquez de Marialva D. Maria José dos Santos e Menezes, cuja engraçada formosura foi com o nome de *Marcia bella* celebrada nas primeiras *Modinhas finas* portuguezas, que por esse tempo compoz e depois publicou sob o pseudonymo de Lereno o douto Caldas Barbosa.»[3] Uma egual assimilação popular se observa no Brasil; escreve Sylvio Roméro: «O poeta teve a consagração da popularidade. Não fallo d'essa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando á viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quasi todas as cantigas de Lereno correm na bocca do povo, nas

---

[1] Vid. *Questões de Litt. e Arte port.*, p. 61; *Filinto Elysio*, p. 603.
[2] *Annuario das Tradições portuguezas*, pag. 19 a 24.
[3] *Panorama*, tom. XII, pag. 212.

classes plebeias, truncadas ou ampliadas. Tenho d'esse facto uma prova directa. Quando em algumas provincias do norte colligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anonymas, repetidas por analphabetos.» [1] O enthuziasmo pelas *Modinhas* brasileiras em Portugal, no meado do seculo XVIII, além dos traços magistraes de Tolentino, acha se alludido em um entremez de 1786, *A rabugem das velhas*: «Pois minha riquinha avó, esta *modinha* nova que agora se inventou é um mimo; a todos deve paixão.» A velha desespera-se e começa a exaltar o seu tempo passado: «não tornem outra vez a cantar *Cegos amores*, *Laços quebrados*, e outras similhantes asneiras; parece lhes que têm muita graça, mas enganam se. Valiam mais duas palavras das cantigas do meu tempo. Ah, mana... quando nós cantavamos o *Minuete das praias*, *Belerma misera*, a engraçada *Filhota* e a modinha do *Senhor Francisco Bandalho!* isso é que era deixar a todos de bocca aberta; mas hoje não se ouve mais do que Amores e outras similhantes nicas, que me aborrecem, e digo que não quero ouvil as v. m. cantar, tem-me percebido.» Tolentino allude á modinha do *Senhor Francisco Bandalho*, assim pelo estylo da do *Senhor Pereira de Moraes* dos bailes desenvoltos; em um outro entremez do *Figurão da Peraltice*, vem intercaladas duas estrophes da *Belerma misera*, com que as antigas damas reagiam contra as modinhas novas de 1786:

---

[1] *Introducção á Historia de Litteratura brazileira*, p. 45.

Belerma misera
Suspira e sente
A ausencia dura
Do seu valente
Galhardo amor.

Se agora em cantico
No ar se apura
Vendo-te ausente,
Cysne cantando,
Venho acabar
A minha dôr.

O titulo d'estas modinhas revela-nos a fórma como ainda hoje são conhecidos os grupos dos *Versos geraes* no Brasil; é o primeiro verso o que designa todo o grupo de quadrinhas, como *Paixão de amor já te tive*, (n.° 112) *Meu coração sabe tudo*, (n.° 113) *Cravo rôxo desiderio*, (n.° 122) *Quem quer bem não tem vergonha*, (n.° 132) e outras que se vão destacando pelas melodias de que se tornam a letra exclusiva. O typo da *Modinha*, a repetição tão graciosa dos ritornellos como à preoccupação de de uma idéa constante, persiste nos processos rythmicos de todos os grandes lyricos brasileiros modernos, como Alvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Castro Alves, Fagundes Varella, que tiveram a intuição prodigiosa d esta relação tradicional com o seu modo de sentir individual. A melodia das modinhas, que Stafford considerava como c elemento organico para a creação da Opera portugueza, foi tambem comprehendida pelo genio brasileiro, que tomou pósse d'essa nova fórma de arte.

Ha nos *Cantos populares do Brasil* documentos curiosissimos que nos mostram como um povo no meio das suas festas inventa as fórmas dramaticas; na secção dos *Reinados* e *Cheganças*, são os Autos rudimentares: *Os Marujos*, (n.° 69) *Os Mouros*, (n.° 70) e o *Cavallo Marinho* o *Bumba meu boi*.

(n.º 77). Em Portugal, nas festas e procissões das aldeias ainda se repetem Autos analogos sobre os mesmos assumptos, como as *Mouriscadas* açorianas, infelizmente ainda não colligidos, a não ser o Auto de Santo Antonio, da ilha de S. Jorge. Ainda hoje se podem estudar na persistencia dos costumes populares os elementos tradicionaes de que se serviu Gil Vicente para a creação dos Autos, Farças e tragicomedias. Os Villancicos do Natal e cantigas das Janeiras e Reis serviram de primeiro modêlo ao creador do Theatro portuguez, como se vê no seu monologo do *Vaqueiro;* os romances e cantigas populares eram intercalados nos seus Autos, da mesma fórma que na tradição brasileira ainda hoje o romance da *Náo Catherineta* e a *Canção do marujo* vêm intercalados no auto rudimentar dos *Marujos*.

A Canção narrativa *Náo Catherineta* recebeu a fórma dramatica na tradição popular do Brasil; Rodrigues de Carvalho no *Folk-Lore do Ceará*, descreve essa representação scenica peculiar de Dezembro a Janeiro: «Sobre largo estrado fixo, com mastros e velame, umas dezeseis figuras fardadas á maruja, cantam ao som de uma harmonica e rebeca aquelles tradicionaes versos em que as *terras de Hespanha* e *areias de Portugal* estão a cada instante nos lembrando que em nossos versos de caboclos vive emotivamente uma reminiscencia d'aquelles heroes dos mares ignotos. E o povo identifica-se com a monotonia abemolada das canções, ouve-a com interesse; segue com olhares enternecidos o gageiro:

> Assobe, assobe, gageiro,
> Meu gageirinho real,
> Avista terra de Hespanha
> *Ou tolina*,
> Areias de Portugal.

«E impressiona-se com a voz de trovão do Rei Mouro vestido de ganga encarnada, e mantendo com a pose de Adamastor e elmo guerreiro de papelão e papel prateado.»[1] Outras Canções dramaticas no Ceará: «Apenas um arremêdo (dos *Côcos* de Pernambuco): os Caboclos, que já sahem emplumados... não como alli em dansa de guerra indigena, mas a divertir-se em quadrilhas e contradansas.

«Ha tambem os *Congos*, dansa de negros, simulando um combate em que um dos reis é aprisionado:

> Parabens, nobres guerreiros,
> A guerra está acabada,
> Foi preso *Rei-Cariongo*,
> Nossa ilha foi tomada.

«Propria do Ceará e Piauhy é, sem duvida, a *Dansa de San Gonçalo*, mixto de religiosidade e pagodeira. Um rancho de meninas, vestidas de cambraia e enlaçadas fitas, dansam ao rythmo do maracá do mestre, um marmanjo que entôa preces ao Santo casamenteiro.»

A importancia scientifica que adquire a tradição popular em todas as suas manifestações está constituindo hoje um corpo de documentos espantosos a que se dá o nome de *Folk-Lore;* ha ramos que só por si formam uma vasta sciencia subsidiaria, como a Novellistica popular sobre os processos comparativos de Benfey, Kœhler e outros espiritos eminentes, que seguem a decadencia dos mythos primitivos até ás simples facecias vulgares e parlendas infantis através das raças as mais afastadas e das ci-

[1] *Commemorando o Tricentenario da vinda dos primeiros Portuguezes ao* Ceará, p. 277.

vilisações as mais conscientes. O Brasil já se acha dignamente representado n'esta ordem de estudos, que tem por destino fornecerem á psychologia as manifestações mais francas da affectividade, á critica os elementos primarios e eternos das creações artisticas, e á pedagogia o vehiculo mais seguro para levar á alma da creança um interesse mental que lhes põe gradativamente em acção todas as faculdades. Para proseguir n'estes novos estudos importa comprehender o que se chama a Poesia popular.

Esta designação de *Poesia popular* é complexa, porque comprehende: 1.° a *tradição*, oral ou escripta, transmittida sem conhecimento da sua proveniencia; 2.° a *vulgarisação* ou popularidade de certos cantos individuaes; 3.° o *syncretismo* d'estes dois elementos: *a)* como *abreviação*, na expressão oral; *b)* ou como *ampliação* escripta pelos homens cultos, que communicam com o povo ou se inspiram directamente do meio popular. Estas distinções de uma designação tão complexa não são especiosas, e foram estabelecidas com o desenvolvimento da critica; a Fernando Wolf cabe o ter explicado a differença intima que existe entre o que é *tradicional* e o que é *popular*, não sendo incompativeis entre si e nem sempre sendo homogeneos os dois productos. Walter Scott chegou a explicar o processo da formação da poesia popular pelos accidentes que determinavam a *abreviação* oral, da mesma fórma que algumas tradições carlingianas ou arthurianas se *ampliaram* pelos troveiros nas Gestas francezas e Novellas cavalheirescas. Assim como nas camadas inferiores da sociedade é que persiste o typo anthropologico que se obliterou na mestiçagem historica, é tambem n'ellas que se conservam os dados da tradição primitiva, transmittidos através de todas as suas decadencias ou transformações; é

n'este ponto que o que é *popular* tem quasi sempre o caracter *tradicional*, havendo tambem productos individuaes transmittidos na corrente da vulgarisação. Esta parte só nos interessa para revelar os modos de assimilação, e como um certo numero de tradições deveria ter tido uma origem individual. Nos *Cantos populares do Brasil* ha uma parte tradicional, que se liga ao romanceiro e cancioneiro do occidente da Europa, cuja unidade foi já determinada por Nigra, Paul Meyer, Liebrecht; ha uma outra parte filha da improvisação individual e portanto *popularisada*. E' esta talvez, mais importante em quanto á revelação do genio de um novo producto ethnico que entrou na corrente historica. Dizia Gregorovius, que as instituições separam, mas que as tradições unificam; isto vêmos com Portugal e o Brasil, separados pelas suas diversas actividades e interesses politicos, mas irmãos perante as mesmas tradições poeticas; e consequentemente orgãos de expansão d'essa Civilisação occidental, cujas tradições épicas e lyricas são communs á Hespanha, á França, á Italia e á Grecia moderna.

AFRICA E OS JUDEUS PORTUGUEZES

E' conhecida a celebre carta do hellenista Nicoláo Clenardo referindo o grande numero de escravos negros que enxameavam em Lisboa no seculo XVI; Gil Vicente, na farça do *Clerigo da Beira*, imita a linguagem dos pretos, parodiando n'ella o romance da *Bella mal maridada*. A legislação manuelina e extravagante era severissima contra os bailes ou dansas dos pretos como os *Batuques*, *Charambas*, *Lunduns*, por ventura pelas suas fórmas desenvoltas.

Nas *Legitimações* de D. Sebastião, liv. 38, fl. 17 ℣, vem uma petição de um escravo incriminado por ter tomado parte em uma festa de negros em Collares: Diz Felipe, escravo de Francisco de Mello, que por hũ dia de festa dos negres de Colares onde elle residia na fazenda do seu senhor *fizeram Rey; e elle supplicante seu official, e como official com outros da mesma festa fingiram que enforcavam hum espantalho, o qual enforcaram na forca*, e indo o Corregedor Symam Cabral a Colares quis devassar como se fora ofensa feita a Justiça, e

anda por elo amorado nam tendo animo pera fazer nem delinquir a tal ofensa, e he menor e sem animo pera poder fazer delyto, pede a vossa alteza que avendo respeito a sua innocencia e a festa que se fazia lhe faça merce de lhe perdoar sua justiça e mandar que contra elle se nam proceda, e Recebérá mercê.» Por alvará de 16 de Dezembro de 1563 ordenou-se que se não procedesse no caso da petição. [1]

Na Colonisação do Brasil entrou esse elemento africano em enorme desproporção, e influindo na difficuldade do desenvolvimento da sociedade brasileira no sentido intellectual e moral. Foi sobretudo no fóco ethnogenico da Bahia que o elemento negro se reflectira nos cantos e dansas locaes. Os estudos sobre as Cantigas, Adivinhas e Cantos ou Lendas populares versam exclusivamente sobre o aspecto dialectal, ou deturpação da Lingua portugueza.

Nas festas publicas, como se vê pela legislação do seculo XV e XVI, os Judeus e Mouros eram obrigados a concorrerem com musicas e dansas; na relação da Viagem do Cardeal Alexandrino em 1571, lê se, a proposito da sua travessia no Tejo:

«Chegaram a nós dez barcos variamente pintados e armados, nos quaes ouvimos pifanos, trombetas, adufes, timbales e outros instrumentos, com cantores, bailarinas vestidas á mourisca, as quaes bailavam com garbo, mas o *canto parecia se com o que cantam os Judeus nas suas synagogas.*» O facto observado pelo redactor da relação, João Baptista

[1] Ap. *Arch. hist.*, I, p. 306.

Venturino, tem uma explicação curiosa; essa tonalidade que lhe parecia judaica, fora adoptada pelos Judeus expulsos de Portugal, como melodia das orações das suas synagogas.

Communicou-nos o sr. Cardoso de Bettencourt, que na Synagoga de Bayona as orações ou psalmos cantam-se com melodias populares portuguezas, tendo apontadas as canções typicas á margem, como *Silvaninha*, *Linda pastorinha*, e outras. [1]

Kayserling allude a varios cantos populares castelhanos e portuguezes conservados entre Judeus expulsos da Peninsula na epoca da intolerancia.

«Os judeus na Bulgaria têm por exemplo o canto popular portuguez:

> Mi padre era di Francia
> mi madre d'Aragon;
> por ser yo regalado
> di chica mé casó;
> mi casó com un Franco,
> hijo d'un grand'señor;
> no lo quiero, no lo quiero, yo., etc.
>
> De onde se esta zamaro,
> que aqui veyo yo?
> Yo lo mando mi padre
> de la feria d'Aragon, etc.
>
> Arvoleta! Arvoleta!
> la rama era d'oro,
> y la raiz de marfil, etc.

---

[1] Em carta de Outubro de 1902: «Un certain nombre de *Chants juifs* Sephardim sont, au seul point de vue musical d'origine peninsulaire. Sur d'anciennes copies, le nom de la chanson dont l'air est emprunté, est écrit en *ladino* (espagnol ou portugais en caracteres hebraïques). Ou trouve ainsi: *Tres colores en una; La Mansanica*, etc. A Bayonne, on chante, sur l'air de *Campos de Roma*. le Teroumen bat rama, — chant d'allègresse du jour de Simha Tora.»

«Vaudevilles hespanhoes com melodias, desde muito tempo esquecidas em Hespanha, conservaram-se em um grande numero entre os Judeus banidos. Acham-se como titulos de poemas hebreus, compostos por piedosos poetas na Turquia e na Italia. Damos os seguintes:

A las montañas mi alma,
a las montañas mi aire.

En sueño mi sueña ma dueña,
Alba y lusia graciosa.

Un fogo tiene la Condesa (Romance)

Parti me de amor
que no lo puedo entender.

Linda aire ay fermosa.

Ya sali el invierno y viene el verano,

Agora señora ! Agora, señora.

Dulce sueño!

Pass abate, Silvana.
Alto y ensalzado.

Kayserling — (*Bibliotheca Española-portugueza-judaica*, p. x,) traz numerosos proverbios hespanhoes conservados entre os Judeus banidos.

No prologo da segunda edição da *Adozinda*, Garrett falla de um exemplar da *Bibliotheca lusitana*, que pertenceu ao Cavalheiro de Oliveira, em cujas margens o seu possuidor, quando estivera na Haya transcrevera varios cantos populares colligidos de Judeus portuguezes do tempo das perseguições: «um exemplar da *Bibliotheca* de Barbosa, encadernados os tomos com folhas brancas de permeio, e escriptas estas, assim como as amplas margens do folio impresso, de letra muito miuda, mas clara e

legivel — notas manuscriptas citavam e transcreviam como illustração muitas *coplas*, *romances* e *trovas* antigas, e até propheias de Bandarra, — fielmente copiadas, asseverava elle, de *Mss. antigas que tivera em seu poder na Hollanda*, e em Portugal, *franqueados uns por Judeus portuguezes das familias emigradas* ..» Foi n'este exame que encontrou Garrett o romance de *Dom Duardos* de Gil Vicente com variantes fundamentaes, e o *Marquez de Mantua* de Balthazar Dias; e confessa: «percorri com avidez aquellas notas, examinei-as com escrupulosa attenção, e, extractando uma por uma quantas coplas, cantigas e xácaras achei completas e incompletas, accrescentei assim os meus haveres com umas cincoenta e tantas peças, d'ellas anonymas e verdadeiramente tradicionaes... Com este auxilio corrigi de novo muitos dos exemplares que já tinha, e completei alguns fragmentos que já desesperava de poder nunca vir a restaurar.» (*Rom.*, I, p. XI a XIII.)

Depois da decadencia profunda, que a Inquisição e os Jesuitas, tendo-se apossado dos poderes publicos, arrastaram o povo portuguez pelo terror das fogueiras e pela depressão mental e alienação da vontade aos directores espirituaes, não é para estranhar que na epopêa dos *Lusiadas* Camões alludindo ao povo o designasse pelo *vulgo vil sem nome*. Assim lhe apparecia essa multidão anonyma nas vesperas de lhe empolgarem a sua nacionalidade, no marasmo de uma «austera, apagada e vil tristeza» que na voz de poeta synthetisa o fim da éra quinhentista.

SECÇÃO 3.ª (SECULOS XVII E XVIII.)

§ 1.º *O processo de desnacionalisação*

Sob o dominio castelhano, a lingua portugueza fôra abandonada pelos litteratos; Faria e Sousa commentava a epopêa nacional dos *Lusiadas* em castelhano; e os poetas dramaticos abandonando o *Auto* vicentino, cultivavam a *Comedia famosa*, seu desenvolvimento normal, enriquecendo o reportorio do theatro hespanhol, que pela sua riqueza de themas influiu em todas as litteraturas modernas. As Colleções dos Romances e Canções hespanholas reimprimiram-se com frequencia em Portugal, para satisfazer as necessidades da leitura da classe média. Os mais delicados poetas lyricos, como Rodrigues Lobo celebrando em um Romanceiro a viagem de Philippe III a Portugal, ou D. Francisco Manuel de Mello nas *Musas de Melodino* e na *Historia dos movimentos da Catalunha*, preferindo o castelhano seguiam este impulso de desnacionalisacão, que vinha impresso pelo iberismo de accordo com o catholicismo, realisado pela Casa de Austria. Apenas a lingua portugueza era ouvida nos Pateos das Co-

medias; a poesia popular existia obliterada no automatismo dos costumes. Por uma scena da vida popular, é que se acha primorosamente descripto o quadro d'essa poesia tradicional. O grande successo do restabelecimento da autonomia da nacionalidade pela Revolução de 1640, proveiu da politica do novo equilibrio europeu, em que a França enfraqueceu a Casa de Austria. Esse successo não inspirou os poetas, e nos cantos populares resalta em um apodo historico a synthese da restauração:

Temos bom rei e bons infantes;
Mas Portugal peior que d'antes.

O escriptor D. Francisco Manuel de Mello, nobre victima de uma politica de terror e covardia, apresenta nas suas obras reflexos intensos da poesia popular, no seculo XVII. Abundam ahi as allusões pittorescas ás tradições e costumes. E' um dos caracteres da sua supremacia litteraria; em uma scena do Auto do *Fidalgo aprendiz* deixou o esboço da historia do Romance popular no seculo XVII; o namorado Gil Alcoforado esta debaixo da janella da dama que galantêa:

BRITES: Entoae por meu prazer
Qualquer cousa.
GIL: Sem guitarra?
BRITES: Eyl-a, tomay.
(Dá-lhe uma viola; tange como quem quer cantar.)
GIL: Pois que não posso al fazer.
BRITES: Ai, que canta e não escarra!
GIL: Ora, eyl-o, vae.
(Canta Dom Gil o melhor que póde o que se segue:)
—Passeava-se Silvana
Por um corredor um dia ..

BRITES: Ay, Senhor! eu não queria
Se não letra castelhana.
GIL: Cantarei algaravia,
Se mandaes; pois que quereis?
BRITES: Uma letra nova quero.
GIL: *(Canta:)*
—A cazar va Cavallero...
BRITES: Ay, mãe! acinte o fazeis?
Por isso eu me desespero.
GIL: Ora estay, que já me entendo,
Quereis Romances trovados:
—Mis amorosos cuidados
Como se estaran durmendo.
BRITES: Isto foram meus peccados!
Vós, cuido que estaes zombando;
Ora dizei.
GIL: Já me estanco:
—Gavião, gavião branco
Vae ferido vae voando.
BRITES: Hui, pelo passaro manco.
Sabeis alguma ao Divino?
GIL: Sei.
BRITES: Dizei.
GIL: Pois é formosa:
—Andorinha gloriosa. .
BRITES: Tendes cousas de menino.
GIL: Sou todo amor, minha rosa.

(*Obras metr.*, p. 247.)

Por esta scena se vê que eram ***entoados***, ou ***resados*** os romances populares; os compositores e violistas do seculo XVI escreviam melodias para esses romances velhos, que se vulgarisaram com acompanhamento de guitarra. A fórma ***resada*** (recitada) cadenciava-se em uma melopêa monotona, era propriamente domestica. Na scena da serenada, Dom Gil começa pelo costume persistente dos ***Romances velhos***, entoando á guitarra o da ***Sylvana***, ainda hoje um dos mais vulgarisados na tradição oral, D. Francisco Manuel de Mello conhecia muitos outros romances velhos; nas *Cartas familiares*, (p. 467): «Por isto se disse:

Rey Don Sancho, rey Don Sancho,
No digas que no te aviso.»

Vem este romance citado no *Compendio de historia general*, escripto no reinado de Enrique IV, e como letra em varios livros de musica do seculo XV. O celebre romance *Mira Nero da Tarpeia*, cita-o nas *Cartas familiares* (Cent. II, n.º 19): «Emfim, senhor, quando eu cuidava pelo menos que tinha a vossa compaixão a meu mandar, estaes peor que *Nero de Tarpêa*, por que nem por semelhança sabeis de meus successos, pois a memoria menos é que lástima.» A este mesmo romance allude Serrão de Castro, na Satira *Os Ratos da Inquisição* (p. 148):

Mira Nero da Tarpeia
como Roma lá se ardia.

Nas *Musas de Melodino* (Cithara de Erato) D. Francisco Manuel de Mello, allude ao romance de *Gaifeiros*:

Perguntad allá en la Corte
Por la virtud, y os diran:
«Se is a Francia, el caballero,
Por Gayfeiros perguntad.

(*Obr. metr.*, II, 97.)

Mas D. Francisco Manuel conhecia que os *Romances velhos* decahiam da moda; e D. Francisco de Quevedo tambem o revela na sua *Musa* XV:

El *Conde Claros*, que fué
titulo de las guitarras,
se quedó en las berberias
con chaconas de la galla.

(Ib., p. 455.)

Ya passó Dona Ximena,
y falleció LainCalvo...

(Ib., p. 464.)

D. Francisco Manuel de Mello tambem allude ao romance da *Bella mal maridada*, ainda muito em voga no seculo XVII, terminando a sua evolução na fórma dramatica. O thema predilecto nasceu na fórma de Canção lyrica, tendo por mote a seguinte quadra:

La bella mal maridada
De las mas lindas que vi,
Acuerdate cuan amada,
Señora, fuiste de mi.

No desenvolvimento das glosas e parodias satiricas, e ao divino, a Canção lyrica tornou-se Romance narrativo, e Lope de Vega converteu-a em Comedia famosa, n'esta evolução por elle effectuada dos Cantares heroicos em dramaticos.

Na scena da serenata, Beatriz despreza os Romances velhos e diz ao galanteador: «eu não queria — senão *letra castelhana.*» Já no seculo XVI havia na côrte esta predilecção exclusiva, que se aggravou com os sessenta annos de incorporação iberica, e principalmente pela publicação feita em Portugal de muitas collecções castelhanas de Romances. Pelas edições de 1603 e 1616, feitas em Lisboa, da novella de Ginez Perez de Hita, *Historia de los bandos de Zegris y Abencerrages*, os romances mouriscos apoderaram-se do gôsto dos cultos; em 1605 imprime-se pela primeira vez em Lisboa a collecção de Escobar, *Romancero é historia del muy valeroso Caballero el Cid Ruy Dias de Vivar*, que se repete em 1615; em 1610 e 1614 o alferes Francisco de Segura imprime um *Romancero historiado de los*

hazañosos hechos de los christianissimos Reys de Portugal; lê se ahi no prologo: «parece que oygo algunos, con su acostumbrada manera de murmurar, dezir, que quien me ha metido a mi, en tratar los hechos de que en este Romancero hago mencion, pues, ni yo era de este Reyno, ni era possible que supiesse las cosas tan de raiz, que pudiesse determinadamente escrevillas, a mas do que pocos escriven cõ realidad lo verdadero, pues los naturales para engrandecer su patria sempre se alargan, y los que no son callan sus prohezas, y si las dizen, es con alguna capa qu'encubra lo major, a lo qual respondo que en mi no hade tener fuerça el ser nascido de padres toledanos, ni criado en la Villa de Atiença (que lo uno y lo otro es casi, ó sin casi lo mejor de Castilla) para que dexe da escrivir lo que he sentido de la invictissima nacion portugueza, principalmente de los que se habilitan con sangre illustre, pues estes a lo mejor del mundo se ygualã. Realmente yo los amo con grandissima terneza, y no se espante nadie desto, por que me tuviera por muy ingrato a no hazello ãsi: *lo mejor de mis años pasé entre ellos, que fué desde los treze y medio* (1582) *que quedé herido en Punta Delgada, ciudad cabeça de la Isla de San Miguel; de la Batalla naval que tuvo el valentissimo Marquez de Santa Cruz con la Armada de Phelippe Estroci, hasta el año noventa y quatro que sali della con licencia de mi Rey,* adonde fueron tantos los beneficios que desta nacion recebi juntamente con la merced que el Illustrissimo Conde de Villa Franca, y el esforçado Cavallero Gonçalo Vaz Coutinho ambos mis Generales capitanes me hizieron que de puro obligado quise, para mostrar agradecimento, componer este *Romancero* en que trato los hazañosos hechos del christianissimo Rey Don Afonso Enriquez hasta Don

Alfonso, quinto, y segundo de este nombre, con restauracion y grandezas de Lisboa, conquista de Santarem, Silves, Ebora y otras Ciudades, con que tambien he querido pagar este Reyno el aver dado al mundo al excelente poeta Duarte Nuñes luzitano,[1] el qual con maravilloso estylo escrivió un Poema heroico, en que trató la Restauracion de Granada por los catholicos Reys Don Fernando y Dona Ysabel, de gloriosa memoria, y no es mucho que pues uvo un portuguez quien cantasse prohezas de Castellanos, haya otro que cante hechos y victorias de Portuguezes.» Em seguida ao prologo vem uma carta de D. Gonçalo Coutinho, datada de Santarem, em que explica o novo gosto de pôr em verso de romance a historia, ao modo dos gregos: «desejava que aprenderamos dos Lacedemonios, que costumavam escrever em verso feytos heroicos dos seus, para que os moços os cantasem, e d'aqui lhes nacesse nam só fazerem-se praticos na historia de sua patria, que importa muyto para o bom governo, se nam moverem-se e incitarem se a obras similhantes e levarem este desejo desde as tetas das mãys e crecer-lhes com a idade, y para isto *é maravilhoso e facil o estylo dos Romances.*» Era tambem esta a doutrina de Rengifo na sua *Poetica:* «No hay cosa más facil que hacer un Romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene. O que causa la facilidad es la composicion del metro, que todo es de una Redondilla multiplicada. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y se esta falta, como la *asonancia* de suyo no lleba el oydo tras sí, no sé que bondad puede tener el Ro-

[1] Duarte Dias, *Conquista de Granada.* 1590.

mance. Descrívese en los Romances hechos hazañosos, cosas tristes y lastimosos acontecimientos raros, nuevos, singulares.» (Cap. XXXIII.) Tambien Manuel de Faria e Sousa, no Commentario aos *Lusiadas* (Cant. X, est. 96): «a qualquier lengua vulgar llamamos *Romance*... e tambien se llama *Romance* á la prosa, á diferencia del verso, por ser ella más vulgar que él; e aún al verso, ó composicion d'esse nombre notorio se llama así, por parecer prosa los *Romances* así en no tener consonante, como en escribirse en ellos solo lo que se escrivia en ella, que eran historias.» (*Comm.*, t. IV, p. 499.) Vê se que no seculo XVII, no Romance castelhano prevalecia o caracter historico; e por este effeito desenvolveu-se em duas novas fórmas: os *Romances granadinos* e os de *Guapos* ou *Valentões*. Na scena da serenada a Beatriz, Dom Gil propõe-lhe *cantar algarabia*. Vê-se que assi se designavam os Romances mouriscos, como se confirma por versos de Bernardo del Alcazar:

> Tener una esclava *mora*
> *Que os hable algaravia.*
>
> (Gall., *Bibl. esp.*, I, 88.)

Depois da conquista de Granada e da extinção do dominio arabe na Peninsula, os poetas, que até então eram quasi sempre guerreiros, não tendo com quem luctar, inventaram uma sociedade arabe, com paixões e interesses modelados pelas impressões que haviam recebido, e assim formaram esse genero dos *Romances mouriscos*, um mero artificio sem realidade historica, cheios de subjectivismo e casuistica sentimental. O fervor dos *Romances mouriscos* data do fim do seculo XVI e persiste no seculo XVII. Observa D. Agustin Duran sobre esta fórma: «Logo que os novos cavalleiros e poetas viram livre o paiz

dos seus inimigos, para de logo se aproveitaram das recordações que tinha deixado, de modo que ao lêr os cantares d'aquelle tempo, todos crêriam que os Mouros ainda occupavam a Hespanha. De facto antes da conquista de Granada, e talvez ainda alguns annos depois, poucos romances mouriscos novellescos se acham que tenham vestigios sensiveis da poesia arabe.» *(Rom. gen.*, I, p. 10, n. 8.) Os Romances mouriscos têm poucas referencias a personagens historicos; uma vez é um moiro ***Galvan***, que tem uma cativa christã, ***Moriana***, com quem está jogando no seu jardim, e a cada jogo que perde vae-se lhe um castello ou uma cidade; o mouro ***Bucar*** resolve questões de amor; as aventuras e odios entre os ***Zegris*** e ***Abencerrages***, dos ***Gomeles*** e ***Aliatares*** são o thema bordado pela imaginação hespanhola. Cada personagem imaginario forma um cyclo de aventuras, como ***Zaide***, ***Abenumeya***, ***Tarfe***, ***Abindarraez***, ***Zegri***, ***Zulema***, ***Azarque***, ***Arbolan***, em uma prolixidade de redondilhas até ao fastio.

Dom Francisco Manuel de Mello, na segunda parte das ***Musas de Melodino*** traz cinco romances mouriscos; cita os mais celebres romances mouriscos do seu tempo, como o de ***Dragut:***

> Se ha dez annos que amarrado
> Qual forçado de Dragut...
>
> *(Obr. metr.*, II, 215.)

O romance de Aben Humea começa:

> Ya por la puerta de Elvira
> Saliendo vá de Granada
> Aben-Humea el quexoso
> De su rey y de su dama.

Traz tambem os romances de Ali-Aben, de Xacen y Belaja, e o de Celidaja, que principia:

Texiendo está Celidaja
La hermosa hija del Rey,
Zambras de sus bellas Moras
Una tarde en su vergel.

E Francisco Rodrigues Lobo tambem imitou os typos conhecidos, como esse de *Mira Zaide*, e outros muitos. Veiu por fim a reacção contra o gosto dos Romances mouriscos, atacados em parodias burlescas; no *Romancero general*, de Florez, já apparecem algumas amargas censuras contra esta mania:

Tanta Zaida y Adalifa,
Tanto Dragut y Daraja,
Tanto Azarque y tanto Adulce,
Tanto Gazul y Abenamar.
. . . .
Renegaran de su ley
Los Romancistas de España,
Y ofrecieron a Mafoma
Las primicias de sus gracias.
Dejaron los graves hechos
De su vencedora patria,
Y mendigan de la agena
Invenciones y patrañas.
Los Ordoñez, los Bernardos,
Los Rasuras e Mudarras,
Los Alfonsos, los Enricos,
Los Sanchos y los de Lara,
Que es de ellos? y que es del Cid?
Tanto olvido á gloria tanta.

Gongora, que fez bellos romances, principalmente do cyclo turquesco, sempre de um gosto admiravel, cedo veiu a conhecer o enfado em que iam cahindo, e elle proprio ridiculisou-os. No romance XXXIII, enumera aquelles que se tornaram typicos, e que mais andavam em voga em Hespanha e Portugal:

A mis señores Poetas,
descúbranse ya esas caras,

desnúdense aquesses Moros,
y acábense esas zambras.
Váyase con Dios *Gazul*,
lleve el diablo a *Celindaxa*,
y buelvan essas marbotas
a quien se las dió prestadas.
....
y el señor Alcaide quiere
saber quien es *Abenamar*,
los *Zegries* y *Aliatares*,
Adulces, *Zaida* y *Andallas*;
y de qué repartimiento
son *Celinda* y *Guadalara*,
estos Moros y estas Moras
que en todas las bodas dançan.
....
Dexais en fuera Bernardo,
vivo honor de nuestra España...
Dejais un Cid Campeador,
un Diego Ordoñez de Lara...
Celebran chusmas Moriscas
vuestros cantos de cigana,
hechos pobres mendigantes
del Albaicin al Alhambra...

Estes versos de Gongora revelam a monomania dos poetas de fim do seculo XVI e comêço do XVII, chegando algumas d'estas composições a vulgarisarem-se entre o povo; tal é o romance da Serrania de Ronda que começa:

Por las puertas de Celinda
Galan se pasea Zaide,
Aguardando que saliera
Celinda para hablalle.

(*Rom. gen.*, I, n. 54.)

Fernando Wolf é de opinião que estes romances mouriscos não têm caracter arabe, revelando os assumptos que celebram a sua origem moderna.

Por seu turno os Romances mouriscos decahindo

do gosto, foram os seus heroes substituidos pelos rufiões de bêcos, ou *Xaques*, galerianos e vadios afamados. A *Xácara* era o nome dado aos romances que celebravam os feitos audaciosos e crimes dos meliantes. D. Francisco Manuel de Mello, nas *Cartas familiares*, (Cent. II, n.º 73) allude a esta moda nova dos romances: «e me venho a pôr a praticar el novel estil *jácaro.*» — «Primeiro que tudo e que nada, antes que me esqueça, o auctor da *jácara* é muito melancholico e pensativo.» (Idem, p. 519.)

Don Francisco de Quevedo deu fórma litteraria a este genero de cantos populares da classe dos *Xaques;* a sua *Xácara de Escarraman*, que tanto se vulgarisara, chegou por isso a ser prohibida no Index de 1624. O commentador de Quevedo, diz que esta fórma poetica cahira em desuso por causa da sua origem deprezivel. A phrase de D. Francisco Manuel: «começaram um dialogo em verso, á maneira de *Xácara*...» allude á linguagem dos *Xaques* empregada n'esse genero. Ha quem pretenda que a palavra *xácara* em arabe significa burla, e n'este sentido condiz com a linguagem dos gitanos. No seculo XVIII recebeu este genero um grande desenvolvimento nas folhas volantes (pliegos sueltos) impressas em Sevilha, em que na fórma de romance eram celebradas as façanhas de Guapos e Temerones ou Valentões. Duran, no *Romancero general*, colligiu alguns d'estes pliegos, que celebraram façanhas de Francisco Esteban, Juan de Arevalo, Don Salvador Bastante, Pedro Cadenas e outros.

Embora em Portugal tambem se imprimissem Relações sobre acontecimentos e personagens extraordinarios, a fórma da *Xácara* no seu aspecto narrativo veiu a constituir os *Fados*, relatando em melopêa plangente situações do viver de certas classes

miseraveis da sociedade, como marujos, rameiras, soldados. No *Fado da Severa*, do *Marujo*, do *Degradado*, ha uma narração prolongada, entremeiada de conceitos grosseiros e preceitos de moralidade, monotonia de um canto, rythmado ao bater do passo de uma dansa de meneio desenvolto, a que o local, tavernas ou espeluncas, imprime uma feição commovente e temerosa. *Cantar* e *bater o Fado*, exprime as duas fórmas lyrica e dansada; assim como *Fazer um Fado*, designa a elaboração de uma narrativa romancesca de caracter de *xácara*. *Fatiste*, no francez do seculo XVI significava o poeta, [1] da velha raiz britonica *Fdith*; a homonymia com Fado, ou a fatalidade, e Fadista ou o guapo valentão, produziu a illusão de se considerar moderna esta degenerescencia da *Xácara* do seculo XVII, que é tambem uma degradação do *Romance velho* do seculo XV.

A *Xácara* é a designação mais caracteristica do seculo XVII tanto em Portugal como em Hespanha dada a cantos populares ou popularisados de genero lyrico, pela melodia, mas especialmente narrativos e dramaticos. Do thema *Jocus* (d'onde *Jogo*, significando brinquedo dramatico, e *Chóca* jogo de bola,) e *Jocularis* (o *jogral*, e *jogralice)* provieram as palavras vulgares *Jocorice*, *Chocarrice*, *Chocarra*, e *Xácara;* este vocabulo designa composição satirica ou chocarreira, o que não obsta que seja amorosa. Quevedo considerava a *Xácara* e *Xacarandina* como peculiar dos Xaques ou ciganos e aventureiros tunantes, que as cantavam. O nome de *Xaque* é o mesmo que *Jaque* (o *pauvre Jacques*, a personificação do proletario francez, como o John Bull signi-

[1] Du Méril, *Hist. da Poesia scandinava*, p. 290, not. 1.

fica o inglez); d'esse thema proveiu a designação da canção *Chacone* e *Chacoula*, e da antiga dansa popular a *Chacota*, que tambem se torna uma vaia satirica. Assim como os Romances velhos se transformaram por degradação em cantos narrativos das aventuras de Guapos, Temerones, Afanadores e Contrabandistas, tambem os Cantos lyricos e bailados degeneraram nas *Chacones* e *Chacotas*. Podemos concluir, que a Canção teve no seculo XVII o seu maior desenvolvimento na fórma dramatica, determinando a creação do *Ballet*, do *Madrigal* e do *Villancico*, e em que mesmo a Canção lyrica recebeu o typo da *Aria*, elemento fundamental da Opera. [1]

---

[1] Resumimos no seguinte Schema toda a evolução da CANÇÃO:

Seculo XII a XIV:

CANÇÃO LYRICA....	Trobadoresca Scholaresca Goliardesca Jogralesca

Seculo XV e XVI:

CANÇÃO NARRATIVA	Romance Aravia Campviser Complainte Ballada

Seculo XVII e XVIII:

CANÇÃO BAILADA...	Ballet Madrigal Villancico Zarzuela Xácara

§ 2.º *Degradação da Poesia popular.*

Proseguindo no exame da scena da serenata do *Fidalgo aprendiz*, a dama galanteada exige ao namorado que lhe cante *letra nova;* referia-se ao genero de romance subjectivo, em quadras assonantadas, exprimindo requebros amorosos e tristezas. Na *Feira de Anexins*, D. Francisco Manuel de Mello cita alguns cantares de *letra nova*. «Eu cantar-lhe-hei: *Oh homem da caravella.* Sabe lá a glosa?— Se não ha outra, essa é muito velha.» (p. 8.)— «*Pastores de Mançanares*...—Se não fóra tão fanhoso, era fanhoso musico.—Mas a que proposito vem a cantiguinha?» (p. 15.)— «Que? Cantar-me-hia o *Coxo* e mais o *Manco?*—Se o senhor é poeta tambem lhe cantaria o *Corcovado.*» (p. 43.)

«Que importa isso para se pôr comnosco:

> Quero, não quero,
> Jubão amarello.»
>
> (Ib., 67.)

Como a Beatriz, do Auto, não se satisfaz com a *letra nova*, Dom Gil Cogominho começa a entoar um *Romance trovado.* Não é propriamente o romance glosado, como se usava no fim do seculo XVI, mas parodiado, ou em burlas, ou ao divino. Frei Antonio das Chagas (Antonio de Fonseca Soares) teve fama n'esse genero insulso. Nas *Memorias do Bispo de Gram-Pará*, vem uma anedocta, que dá uma idéa de seu estylo: «Meu tio... o doutor Fr. Ignacio de Jesus, monge de San Bento, foi muito eloquente e celebre nas erudições dos Seiscentistas, muito lido em *romances* e comedias, e algumas vezes applicando passagens alheias com graça. Indo eu com elle ao passeio do Padrão em a patria de ambos, Mattosinhos, reparámos em uma dama, que recostada no braço adormeceu; e alli, se entendia,

esperava o galanteador. Diz promtamente Frei Ignacio:

«Dormido yaze el Amor
en el regazo de Venus,
inflamando las saetas
con la suavidad del sueño.»

«Então se lhe disse:

«El dulce sueño la tiene
en dos soles usurpados;
pero abraza en hermosura
áun faltándole los raios.»

(Op. cit., p 95.)

O sentimento da poesia popular chegou a impressionar alguns escriptores do seculo XVII, e e actuar no seu lyrismo. Antonio Sampaio Villasboas, no *Auto da Lavradeira de Ayró*, traz as seguintes quadras sobre o thema *Na fonte está Leonor*, tratado por Camões, Jorge Ferreira e Rodrigues Lobo; era o que se chama *letra nova:*

Ao pé do Monte Ayró
Onde só de huã pègada,
Deu a fonte da Virtude
Que ahi nasce, vida e fama;

Pelo caminho de cima
Com uma talha apedrada,
Pucarinho de Estremoz
Em prato de porcelana;

Ia Leonor pela sésta
Para a fonte a buscar agoa,
Lavradora, que de todas
E' por formosa invejada.

Leva o cabello em rolete,
Melenas dependuradas,
Gargantilha de belorios,
Com relicario de prata;

Colete de serafina,
Figa d'azeviche á banda,
Ramal de coraes no braço
E camisa debuxada.

A todos quantos encontra
Com seus olhos prende e mata;
E com ser escaça e moça
Dão seus olhos muitas dadas.

Mais passos devo ás pedras
Do que á tua formosura,
Que as pedras duras não fogem,
Tu foges e mais és dura.

Se sabeis que vos adoro
Não sejaes esquiva sempre,
Que—amor com amor se paga,
E só quem paga não deve.

Leite de Vasconcellos explicando as referencias aos costumes populares n'estas quadras, approxima as de algumas ainda correntes na versão oral:

Eu heide amar uma pedra,
Deixar o teu coração;
Uma pedra não me deixa,
Deixas-me tu sem rasão.

Amor com amor se paga,
Nunca vi coisa mais justa;
Paga-me comtigo mesma,
Meu amor, pouco te custa.

Não se agradando do genero subjectivo e allegorico do *romance trovado*, Beatriz pergunta ao namorado se por ventura sabe alguma copla ao *divino;* Gil Alcoforado, para comprazer com o seu capricho, começa logo a Oração da *Andorinha gloriosa*. A situação comica principia no equivoco entre *Andorinha* e *Angelina*. Nos Cantos populares da ilha da Madeira (*Romanceiro*, n.° VI, p. 9) con-

serva-se ainda esta Oração do seculo XVI, que é um resumo da vida do Senhor; a versão oral de Carrazeda de Anciães, é mais laconica:

Angelina gloriosa,
Formosa como uma rosa,
Quando o dia apparecia
Chamava pelos pastores
— Oh pastores, oh bom dia,
Bom filho pare Maria,
Com tres dias de alegria!
Quatro cantos ha na casa,
Quatro anjos a guardavam,
San Lucas e San Matheus
E tambem o Senhor Deus;
Que nos guarde,
E a Virgem Maria,
E tudo quanto temos,
De noite e de dia
E ande sempre
Na nossa companhia
Padre Nosso, Ave-Maria.[1]

Na *Feira de Anexins*, D. Francisco Manuel torna a alludir á Oração da *Angelina gloriosa*: «— Eu começo a *Andorinha gloriosa.*» (p. 94) «— Se eu desenho o que sei, e lhe vou cantando a *Andorinha gloriosa*, não se fie no pisco... (p. 155.) As Orações populares estavam prohibidas pelo Index de 1564, taes como a da *Emparedada*, a do *Conde*, a de *San Cebrião*; os Jesuitas no volumoso Index de 1624 ampliaram esses anathemas a quasi tudo o *Romanceiro*. Gregorio de San Martin, no prologo do seu poema *El triunfo más famoso*, falla contra os Romances populares, segundo a auctoridade dos Indices expurgatorios: «Los muchachos aprenden tanta multitud de cantares perversos y mundanos,

[1] *Actualidade*, n.º 107 (1882). Porto.

que a no ser prohibidos, es grande falta para las Republicas, mas no pongo tanta culpa a los que las gobiernan y rigen, como a los padres de familia, que oyéndoles *cantar alguna chacota* profana a sus hijos ó criados que al momento les dexen de castigar con mucho rigor, para reconocimiento de su emmienda, como es necesario, enseñándoles a los actos de la virtud y obediencia, y si los tales fueren inclinados a *romances* y versos, *esses sean en alabanza de Dios y sus santos.*»

Reflectem estas palavras a auctoridade do Index expurgatorio d'esse mesmo anno de 1624, que os Jesuitas do Collegio de Santo Antão publicaram. Apontaremos aqui os *romances* riscados ou mutilados por esse Index, todos de origem litteraria:

Abindaraes (fl. 26); *Tenia una viuda* (fl. 33); *La moça gallega* (fl. 35); *Un marcador* (fl. 36, col. 2); *Una bella casadilla* (37); *Una villana* (37); *Agora que estoy de espacio* (39); *Que te hizo* (42); *Los Galanes* (43); *Oyde, amantes* (45); *Justo es que* (64); *Esperando* (66); *Un gran tauhl* (68); *En la antecamara* (81); *Quando yo peno* (87); *Los que mis culpas* (116); *Ventanazo para mi* (125); *Y tuvo con cierta dona* (126); *Mancheitas de mi pueblo* (147); *Gallardo passea* (213); *Occupada en un papel* (222); *En un prado coronado* (223); *Vida de mi vida* (227); *Yo soy Martiguelo* (ib.); *Todas están mal* (231); *La ronda deste lugar* (248); *Regalándose* (249); *Madrugastes, vezina* (252); *Hizo calor* (257); *El arbol que ahorcó* (262); *Sátira contra o amor* (275); *Diez años* (280); *Yo estoy* (303); *La beata rezadora* (310); *Estase el jurisprudente* (311); *Amor con intercadencias* (234); *Hubo un cierto* (344); *Memorias tristes* (357); *Entiéndame quien* (374); *A ver otros los que* (392); *Ya de mi dulce* (402); *No viene a mi* (403); *Durandarte buen* (423); *La sangre*

sola (443); *Caracoles me pide* (441); *Dexad que me alegre* (449); *Que un galan* (450); *Toca la chacona* (451); *Las redes* (Supp., fl. 22); *Por verla seria* (211); *Gallardo passea* (213); *El desgraciado* (228); *De mi amor* (347).

Apesar da restauração da nacionalidade portugueza em 1640, a influencia castelhana continuou na Côrte, nas Tertulias litterarias ou Academias poeticas; imitaram-se os Romances com a *assonancia* até com os versos endecasyllabicos, prevalecendo o gosto culteranista. Mas todo este castelhanismo é uma crusta superficial; sob ella existiu uma camada ethnica em que se reconhece o lusismo, que dá á historia da civilisação peninsular um novo aspecto.

O talento poetico com que a Hespanha se revelou no seculo XV e XVI, de uma paixão amorosa e galanteria que não é natural ao genio iberico, succedendo-se uma decadencia de gosto e chateza, indicam estes phenomenos que uma crise profunda se passou no caracter d'aquella nação. Pretendem uns criticos attribuir á pressão despotica da Casa de Austria e ao deprimente influxo da Inquisição sobre os espiritos essa transformação deploravel; mas a causa está para nós em um facto ainda não considerado: a Hespanha foi, segundo a noção geographica da Lusitania pre-strabonica, occupada pela raça dos Lusos até quasi aos Pyreneus; na occupação dos Iberos nem toda essa raça foi impellida e confinada para o oéste da peninsula, ficando farto elemento lusitano esparso em povoações intermeiadas nas regiões propriamente ibericas. Quando a Hespanha iberica se lançou ás descobertas maritimas e á occupação colonial no continente e ilhas americanas, esses elementos *lusitanos* ou lusonios primitivos seguiram a sua tendencia maritima e aven-

tureira, e foram colonisar o Perú, o Mexico, as Philippinas, as Antilhas. Assim em Hespanha veiu a estremar-se a raça dos Iberos, e a accentuar-se os seus caracteres proprios. Foi então que o seu fanatismo se tornou mais sanguinario, e que o seu imperialismo se exerceu sem um plano, pondo-se ao serviço da unidade catholica. [1] A decadencia intellectual não foi completa no seculo XVII; então Portugal sob o dominio castelhano ou iberico, fornecia-lhe escriptores e poetas, que enriqueciam a sua litteratura. A independencia de Portugal em 1640 no foi sómente uma diminuição de territorio, foi um depauperamento nas capacidades constitutivas da Civilisação hespanhola. Este influxo do *lusismo*, essencial ao renascimento da raça e civilisação ibérica, só poderá restabelecer-se não já pela inmixtão, como na época proto-historica, mas conscientemente pela acção hegemonica exercida nas relações de uma grande e fecunda Federação.

Depois do desenvolvimento do Auto na Comedia famosa, seguiu-se a transformação artistica que preparava o Drama musical; a *Zarzuella* hespanhola correspondia, n'esta phase esthetica, ao *Madrigal*

---

[1] A dispersão do elemento *luso* do meio das populações da Hespanha iberica, é um facto verificavel por observações secundarias; assim nos Autos de Fé da Inquisição de Cordova e Valencia os réos condemnados á fogueira são em uma proporção exagerada *portuguezes ou filhos de portuguezes*. Mas esta eliminação do sangue *luso* d'entre as populações hespanholas, começára com a sahida d'esses vestigios «da Lusitania dos antigos» levados para as explorações maritimas e coloniaes da America. Na Inquisição do Mexico os réos condemnados *são todos portuguezes*, como o confirma o illustre hebraisante C. Bethencourt, e em 1640 estes elementos mexicanos faziam votos pelo exito da revolução de 1640, em que Portugal revindicára a sua autonomia nacional.

italiano e ao *Ballet* francez. [1] Em Portugal, na côrte de D. João IV este novo genero tinha o titulo de *Tono*. D'estes germens rudimentares é que proveiu a Opera, a synthese da musica moderna; seguimos a corrente italiana, ficando a Canção bailada entregue á espontaneidade popular, ou á sua fórma hieratica nas procissões. Na collecção *Epitaphia latina*, publicada em Colonia em 1645 por Swertius, (p. 323) vem o seguinte a um dansante popular:

«Aquí jaz João Braz moleiro,
Entre os dansantes mais destros;
A quem não valeram céstros,
Nem'tabaque, nem pandeiro.»

O Marquez de Montebello faz encarecidas referencias á musica popular do Minho entoada pelas raparigas quando trabalham ás portas de suas casas: «particularmente en las tardes de verano — los tonos que a coro cantan, con fugas e repeticiones, las mozuelas, que para ejercitar la labor de que viven les és permitido, por tomar el fresco, hacerla en la calle.» (*Vida de Manuel Machado de Azevedo*, cap. v.)

No casamento da infanta D. Catharina com Carlos II de Inglaterra em 1662, saiu em Lisboa uma procissão com vistosas dansas. [2]

Nas festas do casamento de D. Pedro II, em 11 de agosto de 1687, descriptas por Manuel Thomaz

---

[1] O nome de *Zarzuella* provêm do nome da casa do Cardeal Infante de Hespanha D. Fernando, em que dava *festas reaes* com musica e poesia. Ahi se representou «El Jardin de Falerina», em 1688, letra de Calderon e musica de D. Juan Riso. Fuertes, *Hist. de la Musica en España*, t. III, pag. 114 a 116.

[2] Ribeiro Guimarães, *Summario da varia historia*, t. III, p. 67.

no *Triumpho Lusitano*, vem como parte de uma tourada, enumeradas varias dansas populares:

«Entraram duas *Dansas das Pescadeiras*.

«Antiga dansa dos *Foliões da Arruda*, composta de *trez velhos*. (Uma Sengada?.)

«Dansas differentes de graciosas *ciganas*.

«Dansa dos trabalhadores do Terreiro do Trigo; bailando com espadas núas, trazendo sempre o que os guia, a ponta d'uma na bocca.

«*Dansa das Cantadeiras*, acompanhadas de dois rabequistas cegos.

«Dansa donde bailava um homem com uma cantarinha de agua, na cabeça, tocando um pandeiro, com ligeiras voltas.

«*Dansa de encaretados;* tangiam varios instrumentos, cantavam differentes lettrillas, e traziam nas cabeças uns turbantes de altas copas.

«*Dansa de Moiros;* bailavam com eanas verdes nas mãos, e o guia os governava com o terçado que trazia desembainhado.

«*Dansa de pâos;* eram os que a faziam soldados enmascarados, cada um trazia nas mãos duas curtas torneadas varas, e no braço um pequeno broquel.»

D. Francisco Manuel de Mello em uns cantos populares das Janeiras, aponta a agitação que se passava nos espiritos antes da Revolução de 1640: «n'aquella noite, que nós dizemos de *Anno bom*, quando começava o de 1638, a fim de se lhe cantarem certas Bençõens e Rogativas (costume de nossos anciãos, que com o nome de *Janeiras*, entoavam placidamente pelas portas dos mais caros amigos) se congregou grande numero de povo, o qual com animo resoluto era movido a desopprimir (como elles queriam) a cidade de seus contrarios, não vendo que com essa inquietação a opprimiam

de novo.»[1] Referia-se aos ajuntamentos em frente da casa do Conde de Linhares, governador de Portugal, e aos tumultos que precederam a revolução de 1640.

As Dansas hieraticas, que eram uma parte espectaculosa das Procissões mais solemnes, converteram-se em apparatosas *Cavalgadas*, *Paradas* e revistas com interessante caracter dramatico. Nas Côrtes de Almeirim, de 1544, os procuradores de Obidos representaram ácerca do costume: «no dia de San João todos antes de ser manhã cavalgam e se vão á porta do juiz, e com a bandeira da villa andam por ella e de redor com toda festa d'escaramuça e canas com muito alvoroço, e vão ouvir missa a casa de S. João Bautista; faz se sempre por este dia hum almoço, que se dá aos que cavalgam, á custa do Concelho...»[2] Em Elvas celebrava-se no seculo XVII uma apparatosa Cavalgada nas vesperas de San João, relacionada com um facto historico. Ayres Varella no *Theatro historico das Antiguidades d'Elvas*, refere a lenda da celebração da Cavalgada: «depois da morte de D. Fernando, entre Portugal e Castella havia vivas hostilidades. De Badajoz vieram alguus homens armados pôr-se de emboscada proximo de Elvas para atacarem os Cavalleiros que sahissem ás portas da cidade a celebrarem o San João. Gil Fernandes, suspeitando da traição saiu com alguns concidadãos melhor armados, e tendo mandado fechar as portas da praça deu sobre os de Badajoz e tomando-lhes um guião

[1] D. Francisco Manoel de Mello, *Epanaphoras*, p. 125.

[2] *Doações* de D. João III, Liv., 43, fl. 58. — Ap. Viterbo, *Festas religiosas*, p. 11.

ou estandarte, e tendo-o arrojado para dentro dos muros, tornou outra vez para a refrega.»

D'alli em diante celebrava-se estrondosamente o *San João d'Evas*, indo plantar o estandarte arrancado aos de Badajoz em um outeiro proximo da praça, chamado o Monte de Siso. O estandarte era acompanhado por todos os Cavalleiros da cidade, luzidamente vestidos, sendo entregue solemnemente ao mais conspicuo com o seguinte dialogo:

« — Defendereis este pendão, que Gil Fernandes ganhou aos Castelhanos?

« — Defenderei.

« — Fazeis preito e homenagem a fôro de bom portuguez, de não o largar sem perder a vida?

« — Sim.

« — Pois com esta condição vol-o entregamos.»

Segundo o testemunho de Ayres Varella, o estandarte guardava-se na Camara de Elvas, sendo levado pelo vereador mais novo nas solemnidades, acompanhado pelo magistrado da justiça e governo da terra, todos montados a cavallo. [1]

Além das dansas ou Paradas pelo S. João, celebravam-se outras de consagração tradicional como as de Corpus Christi, Santa Isabel e do Anjo Custodio, em que por vezes teve de intervir a regulamentação administrativa.

Em Alvará de 15 de julho de 1621, estabelece-se que «Convinha ao serviço de N. S. e meu (Philippe III) tratar de poêr em melhor ordem a procissão do Corpus Christi de esta cidade (Porto), por n'ella irem ***alguns jogos*** e ***danças*** não decentes ao tempo por a muita antiguidade com que se ordenaram, e irem hoje os officios em tão grande crescimento...»

---

[1] *Elvense*, n.º 473 (VI anno.)

As Dansas religiosas correspondiam a contribuições pecuniarias effectivas, contra as quaes representavam certas classes trabalhadoras, como se vê pelo Alvará de 4 de maio de 1641: «que as tecedeiras de pano de linho da dita villa de Trancoso e dos mais logares do termo della de huma legua a dentro... contribuam e paguem — para as *tres Danças de Corpus Christi*, dia *de Santa Isabel*, e domingo *do Anjo*...» Foram estas fórmas da Canção bailada ou de parada, com o seu caracter hieratico e agonistico, que esboçaram os rudimentos do Drama artistico.[1]

O povo portuguez estava morto politicamente; o rei governava com auctoridade paternal, e a nação era uma entidade apenas conhecida como um logradouro hereditario, á qual outorgava direitos pela sua alta generosidade, mantendo o privilegio na ordem social á maneira do milagre do Deus dos theologos na ordem physica. Desde 1640, em que a dynastia Bragança exerceu o dominio de Portugal, o processo de *desnacionalisação* aggravou-se pela degradação moral. No fim do seculo XVIII, escrevia o auctor da *Viagem a Portugal* do Duque de Cha-

---

1 Referindo-se ás dansas dos Mysterios de Eleusis, Ticle mostra como foram elementos de fórmas estheticas: «Estes mesmos cantos e dansas de Côro, tornaram-se *Dialogos* e *representações*, d'onde nasceram a *Tragedia* e a *Comedia*. Pouco a pouco estas ultimas tornaram-se livres na escolha dos seus assumptos, e nas mãos de Eschylo e de Sophocles foram o meio de revelar a todos os olhos, com figuras vivas, o nucleo da verdade religiosa occulta na ganga mythologica.» (Tiele, *Manuel de l'Histoire des Religions*, p. 242.)

telet, que se não podia imaginar um povo mais bem domesticado pelo despotismo reinante e pela theocracia; esta extorsão continua produziu na litteratura os poetas obscenos como o Camões do Rocio e o Lobo da Madragôa, e deu aos cantos do povo a desenvoltura, contrastando com a sua tristeza, e em contradição com a propria existencia. Lê-se na citada *Viagem a Portugal:* «As canções portuguezas são muito licenciosas; acompanham-se com uma guitarra, que fazem resoar com muita graça...» (Op. cit., I. 78.) O illustre naturalista allemão Link, visitando Portugal no fim do seculo XVIII, caracterisa os cantos populares portugueses como desagradaveis, recunhecendo lhes no tom lamentoso uma espontanea expressão de sentimento: «As Canções do povo portuguez são *lamentosas;* fallam quasi sempre da dôr do amor; são raramente lascivas e pouco satiricas.» (*Voyag.*' p. 44-5.) Os cantares estão por si revelando a violação da natureza, confinados entre o vulgo; a Côrte era o fóco da vida da nação, divertindo-se nas aventuras galantes com as *Modinhas*, com os *Ballets* e *Operas* deslumbrantes, em que o italianismo desnaturava as melodias tradicionaes portuguezas. Nos outros estados da Europa, as Côrtes de Luiz XIV, de Leopoldo II, de Jorge II, esses satyros enthronisados, não era ouvida a voz do povo pelos que dirigiam o espirito do tempo.

A) A MODINHA (*Canção lyrica*). — Na Carta VII, de lord Beckford, vem uma descripção do effeito que lhe causavam as *Modinhas*, na Côrte: «Quem nunca ouviu este original genero de musica, ignorará para sempre as mais feiticeiras melodias que tem existido desde o tempo das sybaritas. Consistem em languidos e interrompidos compassos, como

se faltasse o fôlego por excesso de enlevo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma identica de algum objecto querido. Com infantil desleixo insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear leite, e o veneno da sensualidade vae calando no mais intimo da existencia: pelo menos assim succede áquelles, que sentem o poder des sons harmoniosos; porém não respondo n'este caso pelos animaes do norte fleugmaticos e duros de ouvido. Uma ou duas horas correm quasi imperceptivelmente no deleitoso delirio, que aquellas notas de sereia inspiravam...»

Kinsey, capellão de lord Aukland, que viajou em Portugal em 1827, falla da melodia da *Modinha* na sociedade portugueza: «As *Modinhas* portuguezas são peregrinamente bellas e simples, não só em quanto ás palavras, mas até pela composição da musica. São geralmente expressão de algum sentimento amoroso, terno ou melancholico, de desepêro ou esperança, e seu effeito é tal que, quando bem acompanhadas da guitarra, chegam a arrancar lagrimas dos ouvintes apesar de acostumados á sua frequente repetição,» *(Portugal illustrated.)*

Stafford, na *History of Music* publicada em 1830, chega a affirmar que esta fórma melodica prestava-se á creação da Musica nacional portugueza: «O povo portuguez possue um grande numero de Canções lindissimas e de grande antiguidade. Estas Canções nacionaes são os *Lunduns* e as *Modinhas*. Em nada se parecem com as das outras nações; a modulação é absolutamente original. E' para sentir que os compositores portuguezes abandonem o estylo da sua musica nacional, para adoptarem a maneira italiana.» De facto os compositores portugue-

zes, como Marcos Portugal e Leal de Moreira, José Mauricio e Sousa Carvalho, escreveram sob a influencia exclusiva da Aria italiana. A originalidade da *Modinha* era conservada no typo brasileiro, generalisado na côrte de D. Maria I e continuado em todo o primeiro quartel do seculo XIX. O satirico Tolentino desenha-nos essa obsessão das *Modinhas brasileiras*:

> Já d'entre as verdes murteiras,
> Em suavissimos acentos
> Com segundas e primeiras,
> Sobem nas azas dos ventos
> As *Modinhas brasileiras*.
> . . . .
> Cantando a *vulgar Modinha*,
> Que é a dominante agora...
>
> (*Ob.*, p. 250, e 240.)

Este problema da *Modinha brasileira* explica-se pelo aspecto ethnico e tradicional.

Fallando da evolução da musica no Brasil, Costa Gondim determina os varios elementos ethnicos, que tendem a integrar-se em uma tonalidade nacional: «A primeira colonia, os portuguezes, estabeleceram-se na Bahia, Rio de Janeiro, etc., a segunda, os hespanhoes, no sul do Brasil; a terceira, os hollandeses, em Pernambuco; a quarta, os francezes, no Maranhão, etc.

«Cada qual exercendo influencia sobre seus habitantes, vulgarisando suas Canções em estylos differentes. Os Jesuitas, como meio de facilitar a catechese, modificavam as melodias indigenas, perdendo-se assim o cunho primitivo; os africanos, finalmente, vinham fazer côro com suas cantigas rudes. Tudo isto deu em resultado ter-se em cada Capitania uma musica de estylo differente, conforme

a eschola a que estavam filiadas as colonias das diversas nacionalidades.

«No sul, predominava o elemento hespanhol, e por isso vulgarisaram-se alli as *Seguidilhas*, *Toadilhas*, *Boleros*, etc., verdadera musica popular d'esse povo.

«Na Bahia, capital da Colonia, dominava o elemento portuguez com o *Fado*, *Tyrana*, etc., e assim por diante.» *(In Centenario*, p. 313.)

Costa Gondim mostrando como o *brasileiro* é uma mestiçagem integrando os elementos europeus, africanos e indigenas, mostra, que a musica popular é uma resultante das melodias syncretisadas pelos differentes grupos de emigrantes, prevalecendo o elemento mais numeroso e persistente, — o portuguez, modificado no sentido de uma maior esthesia. Este o caracter nacionalista. [1]

Pelo aspecto tradicional, a *Modinha* é uma integração de elementos anteriores ao seculo XVII, e

[1] Tratando do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, escreve Campos de Novaes: «Onde estamos de accordo é no capitulo sobre as raças cruzadas do Brasil. = Não ha typo anthropologico brasileiro. =

«Não pode existir em quatro seculos de historia, uma distincção de variedade bem caracterisada como resultante das tres grandes divisões das raças humanas, que vieram mesclar-se em graduações tão varias, que a selecção não pode operar nem com uniformidade, nem com intensidade egual e permanente sobre o nosso immenso Brasil.

«Se diluissemos sobrepóstas as tres côres fundamentaes de um iris, e retratassemos as tres raças, a *branca*, a *americana* e a *negra*, verificariamos desde logo quantas graduações imperceptiveis haveria sobre o mappa do Brasil.

«O *branco* predominante no Sul, o *negroide* mais intenso na Bahia, e no centro do continente o dominio intacto dos *indigenas*.» *(Revista do Centro de Sciencias Lettras e Artes*, p. 50, n.º 2.)

uma fórma estacionaria em relação á Aria italiana desenvolvida pela Eschola de Napoles n'esse mesmo seculo. Os gráos da evolução começam na Canção popular, que na Edade média recebeu a forma cortezã dos Trovadores na *Canção* e *Balada*; é esta que se torna musical no seculo XV na Monodia, e que a Italia leva á perfeição da *Canzone ad una voce*, que em Portugal era o *Solao*. N'esta fórma monophona é que se propaga no Brasil principalmente sob o influxo jesuitico, mas a influencia hollandeza desenvolve-a pela polyphonia, como observa Torchi em relação aos Madrigaes. Os Motetistas deram toda a plena estructura á Aria na sua expressão dramatica, que se tornou exclusiva das Côrtes; só longe d'estes centros do gosto e novidade, é que como fórma archaica se podia conservar a *Modinha*, como no Brasil colonial, com os rythmos das dansas de elemento africano, como Bahia e Rio de Janeiro, com os melismos hespanhoes das seguidilhas, tonadilhas e boleros do sul do Brasil, e com as reminiscencias das chacones francezas do Maranhão. Pelas profundas reminiscencias das tradições lyricas e melodicas portuguezas, a Modinha voltava ao seu fóco nativo, e tornou-se um delirio na sociedade portugueza do seculo XVIII, acabando por abastardar-se na imitação italiana, e separando-se a Poesia da Melodia, na improvisação de Glosas sobre os Motes dos Outeiros poeticos.

B) CANÇÃO NARRATIVA. — O Romance castelhano que no seculo XVII decahira na idealisação de bandidos e guapos, só conservou a sua ingenuidade tradicional entre as familias que se achavam ausentes de Portugal, principalmente os Judeos. O Cavalheiro de Oliveira colligiu e no seu exemplar da

Bibliotheca lusitana transcreveu: «muitas *coplas, romances* e *trovas antigas*, e até prophecias de Bandarra, fielmente conservadas, affirmava elle, de Manuscriptos antigos, que tivera em seu poder na Hollanda e em Portugal, franqueados pelos Judeus portuguezes das familias emigradas...» Garrett, que examinou este exemplar da *Bibliotheca lusitana*, diz que d'elle transcreveu «umas cincoentas e tantas peças, d'ellas anonymas e verdadeiramente tradicionaes... pelo que alli achei em portuguez, e manifestamente antigo e da respectiva epoca, as quaes só andam impressas em castelhano.» O facto attribuido ao Cavalheiro de Oliveira confirma-se por um paragrapho de uma carta da Sociedade academica Esperanza dos Estudantes israelitas de Vienna, de 5 de abril de 1904; ahi se lê: «Os nomes de Sevilha, Granada e outros que ouve, verbos intelligiveis que elles ouviam em sua meninice dos doces Romances e velhas Canções no puro idioma hespanhol, com cujas ternas melodias os adormeciam suas avós nos braços, trazem lhe doces recordações d'aquelles tempos. Sómente estes Romances e Canções são as nossas recordações de Hespanha, e o puro idioma hespanhol, em que estão tambem, por desgraça no caminho de se obliterarm.» [1]

A degradação da poesia popular é uma caracteristica do seculo XVIII em Portugal. A *Vida do façanhoso Roldão* apparece em 1790 tratada em duzentas e onze quadras, sem o minimo vislumbre do antigo espirito epico. Em algumas quadras invocam-se os elementos populares mais rudes para se interessarem pelo heroe:

---

[1] Nas *Dominicales*, n.º 169 (anno IV) Madrid.

E vós outras que vendeis
As ades bem depennadas,
Lançae de ilharga a beatilha,
Ouvi, ficareis pasmadas.

Tambem vós, oh gente adusta
Lá d'essa Costa da Mina,
Deponde a ora a canastra,
Deixae a vossa mofina.

Vós calejados gallegos,
Que gemeis debaixo ao jugo,
Vós, esfolas, vós, e vós
Que sois da gente o refugo;

Vós, que vestis melandráos
(Illustres gatos-pingados)
Depondo os vossos defunctos,
Ficareis resuscitados.

Ouvi, ouvi todos juntos,
Professores, aprendizes
D'alfaiates, sapateiros,
E dos que vendem raizes, etc.

Eram d'esta ralé os que ainda achavam encanto em trovas. Os nomes dos heroes carlingios tinham-se tornado adjectivos affrontosos: *Roldão* era o valentão arruaceiro, *Valdevinos* o tunante vadio, *Ferrabraz* o covarde roncador, dado a bravatas.

No *Folheto d'ambas Lisboas*, citam-se as leituras mais populares: «alli traz á memoria a *Historia de Valdevinos*, a morte da *Emperatriz Porcina*, e cada jarreta d'aquelles (o Adro do Monte, Ribeira das Náos, Caes da Pedra) quando repete aquellas tristes tragedias deita tamanha lagrima como punho, sem advertirem os tolos que aquillo passou ha muito tempo, e pode ser que seja mentira. Alli se murmura da *Malicia das Mulheres*, dão-se *Conselhos*

para bem casar, e até querem *Barca do Inferno...»* (N.° 2.) «Canta lindamente pela solfa do *Tyranno amor* aquella delicada Xácara, que lemos tantas vezes no *Auto da Emperatriz Porcina...»* (N. 25.)

Link, na *Viagem em Portugal*, (t. II, p. 201) refere-se tambem a estas Leituras populares: «Um romance apreciado entre o povo e as pessoas cultivadas é a *Historia de Carlos Magno ou dos Doze Pares de França*, de que se fazem diariamente novas edições. Por toda a parte vêem-se retratos dos Doze Pares entre as estampas que se vendem pelas ruas ás crianças; ahi apparecem as formosissimas *Floripes*, o gigante *Ferrabrdz*, o *Duque de Borgonha*, *Rinaldo*, e todos os outros personagens da antiga Cavalleria.» Filinto Elysio tambem descreve essas leituras:

> D *Carlos Magno* o folheado livro,
> Co's *Doze Pares* de esforçado pulso,
> Pariu mais valentões a nossa Elysia.
>
> (Obr. I, 148.)

C) Dansas. — Sobre as Dansas populares do seculo XVIII escreve Pinto de Carvalho (Tinop): «resentiam-se de seu caracter extremamente sensual e desenvolto,» e exemplifica: «Taes eram a *Fôfa*, o *Outavado*, o *Fandango*, as *Cheganças ds tres pancadas*, o *Cumbé*, o *Batuque*, a *Arrepia*, a *Comporta*, o *Lundun*, que as dansavam acompanhadas de guitarra ou bandolim:

«As Cheganças foram prohibidas, conforme se deprehende dos seguintes versos, correntes no tempo de elrei D. José:

> Já se não cantam *Cheganças*,
> Que não quer o nosso rei,

Por que lhe diz Frei Gaspar,
Que é cousa contra a lei.

Meninas bonitas,
Moças com fitas,
Casquilhos e Abbades,
Chorae, chorae, chorae,
Acabou se, já lá váe.

(*Mss. pomb.*, n. 131, fl. 95)

«O *Lundun* ou *Lundú* era uma dansa obscena dos pretos congolezos, importada no Brasil e em Portugal, dansa em que os dansarinos se boleavam n'um requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cynicos do rins, em brejeiros arabescos corporeos. (Compara o com a *Dansa do ventre.*) O *Lundun chorado* attingia o cumulo da indecencia, o sublime do canalhismo, o que jámais impediu que o bailassem nas salas de primor. Tolentino, satirista impenitente, motejava assim uma bailante de *Lunduu:*

Se Marcia se bambolea
N'este innocente exercicio,
Se os quadris saracotêa,
Quem sabe se traz cilicio,
E por virtude o menêa ? [1]

Em bandolim marchetado
Os ligeiros dedos promptos,
Loiro peralta adamado
Foi depois tocar por pontos
O doce *Lundun chorado.*

Na Viagem de Dellon, em que relata os seus

[1] *Historia do Fado*, p. 5.

soffrimento na Inquisição de Gôa, falla das dansas hieraticas: «Nas festas mais solemnes, depois de acabar o serviço divino, fazem vir para dentro da egreja mulheres ricamente enfeitadas, as quaes, na presença do Santissimo Sacramento, que fica exposto, *dansam ao som de guitarras e de castanholas, cantam Modinhas profanas*, tomam mil posturas indecentes e impudicas, que mais conviriam para logares publicos que para egrejas, que são casa de oração.»

A este trecho accrescentou Bernardes Branco: «Não se passaram ainda muitos annos, que *taes dansas impudicas e lascivas* foram prohibidas dentro da sé do Porto, por occasião da festa de S. Gonçalo, chamada a *Festas das Regateiras.*» *(Port. e os Estr.*, I, 295. 1876.)

Na *Description de la Ville de Lisbonne*, de 1738, tambem se lê: «Os velhos e pessoas achacadas têm uma singular devoção a S. Gonçalo, portuguez de nação, que está no convento dos Dominicanos, na praça do Rocio. No dia da sua festa fazem alli *suas dansas*, bailando e cantando:

Quem com o Santo quizer sarar,
Ao Santo hade bailar.»

Filinto Elysio espalhou em notas pelas suas Obras muitas reminiscencias da poesia popular com que fóra creado na infancia. Descreve o costume jesuitico do *Padre Doutrineiro*, que á imitação do *Pendão da Santa Doutrina* do seculo XVI, ajuntava as crianças ao largo do Pelourinho, e alli fazia dizer orações dando uma venera de latão ao rapaz mais espivitado. Descreve-nos a *Charola da Ajuda*, que pela quaresma ia pelas ruas de Lisboa dar descantes ao divino: «por detraz e por diante muito aldeão berrando certa *lenga-lenga* devota; e pedindo

muita esmola, que espalhadas pelas mãos e algibeiras dos cantores e mais matula... iam diminuindo pelas baiucas até chegar á Ajuda....» (Ob., V, 403.) Era verdadeiramente uma dansa hieratica popular independente da disciplina liturgica.

No seu *Vocabulario* descreve Bluteau o costume popular da *Charola de rapazes:* «Era um andorsinho coberto com papel ou papelão a modo de arco ou abobada com seus varaes atravessados, em què lhe pegavam os rapazes, e com elle andavam *cantando pela Quaresma cantigas da Paixão*, porque levavam na charola imagensinhas de barro da paixão de Christo. Tirou-se o uso d'esta devoção pueril, porque ás vezes se ajuntavam outros para lhe arrombarem a Charola, e com isto jogavam muitas pancadas e sahiam muitos feridos.» A Charola, segundo Nodier, derivava da baixa latinidade *choreola*, nas linguas britonicas *Carol;* no velho francez *Carole* empregava-se no sentido de dansa, o que condiz com a marcha processional infantil na sua degradação tradicional.

As Orações populares, que tanto tinham sido combatidas nos Indices Expurgatorios do seculo XVI, ainda eram no seculo XVIII uma exploração dos cegos; lê-se no entremez dos *Cegos enganados:*

> Mandem-me rezar, senhores,
> A *Oração de Santo Anselmo*,...
> A de *Santo Nicodemus*...
> A de *San Bartholomeu*
> Que tem por uma cadeia
> Preso todos os diabos.

Filinto em uma nota da versão das *Fabulas* de Lafontaine allude a este genero de Orações: «Esta passagem me recorda certa Cantiga de singela devoção, que ha mais de cincoenta annos ouvi cantar:

San Gonçalo d'Amarante
Feito de páo de amieiro,
Irmão d'estes meus tamancos,
Criado no meu lameiro...

(*Fab.*, p. 546.)

Filinto descreve o costume dos Presepios populares, e especialmente o celebre Presepio da Mouraria:

Lendo as *Lôas*, que no Natal divino
Em tempos mais singelos que os de agora,
Diante de Presepios mui vistosos
Representámos já. E eu fui um d'esses
Que no *Auto dos Pastores*, e em mais outros
Fiz meu papel a gosto dos visinhos.

(*Obr.*, IV, 236.)

Quanto me não lembrei da Mouraria,
De seu nobre Presepio divertido
Quando Luzbel com San Miguel dansava
Uma briga, ao compasso do *Canario*.

E descreve esta dansa das Canarias: «Era um Outavado mui repinicado na viola, e dansando com muitas posturas difficeis e de muita gravidade.» Ahi n'esse Presepio, depois da Creação do Mundo: «o que é o que não vinha? vinha a *Dansa dos Galleguinhos*, vinha a *Grade das Freiras* com o Doutor Estevão Siringa...» (Ib., t. XI, 91,)

Na Relação das festas que fez o Senado de Lisboa pela coroação do rei D. José I, (1752) descrevem-se as dansas que precederam a tourada: «deuse principio ás dansas, sendo a primeira a das *Ciganas*, que bailaram ao som de uma viola *a sua costumada xácara*; vestiam de encarnado, roupinhas de chita e toucas brancas; segue-se a estas a das *Regateiras*, vestidas de preto, com arcos de flôres, com os quaes faziam intrincadas voltas, sem

que n'ellas perdessem nunca a ordem com que vinham; era a terceira dansa a das *Collarejas*, que pela mesma ordem e com os mesmos arcos, ao som de clarins executaram com toda a perfeição, dando comtudo o melhor logar ás do Terreiro, que n'este dia excederam a todas; vestiam de gala, conforme a estação do anno que representavam. Segue-se a esta outra dansa de *Pretos*, vestidos ao modo da America, e representando a nudez com que andam nas suas terras, armados de arco e flecha, que ao compasso do baile despediam uns contra os outros; a esta se segue a outra de *Gallegos*, bailando ao som da gaita, vestidos de branco, calções encarnados, etc.»

Na Viagem de Richard Twiss em Portugal e Hespanha em 1772 e 1773, vêm apontadas algumas dansas populares: «Foi em Mafra, que tive o prazer de vêr dansar o *Fandango*. Foi n'uma tasca, sendo dansado pelo dono da tasca com sua mulher, e com acompanhamento de uma guitarra. O tocador dedilhava varias cordas juntamente, a tres tempos, e batia com a mão o compasso no instrumento. O *Fandango*, que se dansa aos pares, parece-se muito com o que os hollandeses chamam *plugge dansen*. Apparentemente estes povos adoptaram esta dansa, bem como outros usos no tempo em que se achavam debaixo da dominação dos hespanhoes. Os dansantes estão n'um movimento geral com todo o corpo, e todos os membros, algumas vezes até indecentemente; marcam o compasso com o pé e com castanholas. Havendo falta d'este instrumento, marca-se a cadencia com estalos dos dedos. O homem tem o chapéo posto na cabeça, e dansa com uma dama chegando-se e apartando-se, e fazendo numerosas reviravoltas e requebros. Dansa-se o *Fandango* no theatro com muita arte:

to la a orchestra toca a musica, que é a mesma, quasi por toda a parte. Depois que o meu estalajadeiro e sua mulher acabaram de dansar, correndo lhe o suór em bica, um outro par os substituiu, e tendo-se a casa n'um instante enchido da melhor gente da villa, que dansou successivamente, fiz as despezas do baile...»

No livro *Voyage en Portugal*, de Desoteaux, barão de Cormartin (sob o pseudonymo de Duc de Chatelet), fallando-se das festas da coroação de D. Maria I, em 1778, lê-se: «O povo corria por aqui e por alli cantando e dansando a *Fôfa*, especie de dansa nacional, que se executa aos pares com acompanhamento de uma guitarra ou de qualquer outro instrumento; dansa lasciva a tal ponto, que o pudor córa ao ser testemunha d'ella, e não ousaria eu descrevel-a.» Vê-se que é uma especie de *Fado*, de que aquella seria a designação mais antiga e menos local.

Nos divertimentos officiaes, no fim do seculo XVIII, as Dansas tornam-se agonisticas e dramaticas. Transcreveremos da *Gazeta de Lisboa*, algumas correspondencias curiosas para o conhecimento dos costumes populares relacionados com a sua poesia:

«Chaves, 12 de Septembro (1757.)

«Querendo os moradores e as tropas d'esta Provincia trasmontana mostrar-se gratos á benignidade e ao amor com que os trata o Ill.mo e Ex.mo Conde de Coculim, seu General, determinaram festejar-lhe o anniversario do seu nascimento, o que executaram por tempo de 9 dias, que principiaram no 1.º deste mez. Nos quatro primeiros dias, houve *Comedias publicas*; nos dois seguintes, *Cavalhadas*; no sete e oito *Sortilha*, e no nono, um *Combate militar*. Fabricou-se uma Ponte de madeira sobre

o rio Tamega. Erigiu-se na margem do mesmo rio, no sitio que chamam Tasolado hum Forte tambem de madeira. Fingiram-se dous Partidos, hum de Christãos, outro de Mouros. Os primeiros intentaram ganhar o Forte, que os segundos defendiam, e para embaraçar o passo ao exercito christão fizeram uma trincheira guarnecida de artilheria. Fazia a figura do Rei dos Christãos o Sargento-mór dos Dragões Francisco Innocencio de Sousa Coutinho, commandando as tropas do seu exercito o Sargento-mór da Cavalleria D. Francisco José de Sousa Machado. Representava o Rei Mouro o Capitão dos Granadeiros da Infantaria D. Salvador Alvares Ferreira. Praticou-se n'este exercito todo o primor da arte militar, servindo-se todos de toda a sua actividade e sciencia para desempenharem como deviam as acções que representavam. Passavam de 18$ pessoas as que concorreram a este acto, por que não só d'esta Provincia, mas ainda da do Minho, e do Reino de Galliza vieram as mais distinctas; para commodo das quaes se fabricaram barracas e palanques em grande numero na margem do rio Tamega.» (*Gazeta de Lisboa*, n.º 42; de 20 de Outubro de 1757.)

Nas festas pelo casamento da Princeza D. Maria com seu tio o Infante D. Pedro, refere-se de Viseu em 29 de Agosto de 1760:

«No dia 3 de Agosto: Um Combate de Touros e algumas dansas joco-sérias. Nos dias 4, 5 e 6, Alcanzias, Parelhas; Canas e Sortilha.

No dia 7. Precedidas de uma Dansa joco-seria, Tambores, e Clarins, entraram na Praça 16 Figuras ricamente vestidas e montadas em formosos Cavallos soberbamente ajaezados: Seguiram-se tres Carros triunfaes, cujo adereço não só era custoso,

mas elegante, conduzindo 16 Figuras adornadas com egual decoro, e bizarria; todas estas Figuras formaram na Praça um admiravel Baile ao som de um exeellente conçerto de vozes e de instrumentos. No mesmo dia houve segundo combate de Touros.

«Nos dias 8 e 9, se repetiram os jogos de Cavalleria, acabando com uma Torre de fogo, e uma primorosa *Mourisca*, etc.» (*Gazeta de Lisboa*, de 18 de Novembro de 1760.)

Pelo nascimento do Principe D. José celebraram-se em Guimarães grandes fêstejos: «Levantou-se uma fortaleza construida de madeira com a regularidade de bastiões, e parapeitos, cuja circumferencia occupava 46 palmos de terreno, e 20 de elevação, guarnecida com 16 peças de artilheria, 4 em cada angulo ou baluarte. Defendiam a Torre duzentos e tantos *Turcos* primorosamente vestidos ao uso d'esta belicosa nação, e repartidos pelos quatro Castellos que formavam os quatro angulos da Fortaleza. Pelas duas horas da tarde se deu prineipio á expugnacão da Praça, e durou o combate até as sete da noite, observando-se em todos os ataques as melhores evoluções militares, e depois de varias chamadas, fallas e respostas segundo o uso da guerra, e de se avançarem os sapeiros e mineiros cobertos com mantas e munidos de mais instrumentos de expugnação, se fez voar uma mina, que abrindo uma grande brecha obrigou os *Turcos* a renderem-se prisioneiros de guerra. Formados os cativos dous e dous no centro de quatro soldados, se deram tres salvas de artilheria e mosqueteria, e um viva militar repetindo o augusto nome de Sua Magestade e do Serenissimo Principe nascido. Acabada a acção que se executou sem o menor desastre, marcharam as tropas victoriosas com os prisioneiros para o largo da Igreja de N. S. da Oliveira a dar

graças ao Senhor dos Exercitos pelo feliz nascimento de S. Alteza, etc.» (*Gazeta* de 6 de Outubro de 1761.)

Apezar de muitas dansas hespanholas se usarem em Portugal no fim do seculo XVIII, nem por isso se estabeleceu a sympathia entre o elemento *lusitano* e o *iberico*. O celebre naturalista Link, na sua *Viagem em Portugal*, (t. II, 190) fallando da falta de traducções de obras castelhanas na lingua portugueza, fez èsta natural observação: «por ventura *a aversão nacional* entra n'isto por qualquer cousa; porque *é quasi impossivel a um portuguez prestar louvor a um hespanhol.*»

Deu-se no seculo XVIII, em Portugal, a completa degradação da poesia popular, e um total esquecimento da tradição, tendo como consequencia o apagamento da Litteratura nas fórmas convencionaes do arcadismo e a perda do sentimento de nacionalidade. Manifestou-se este ultimo phenomeno, quando pela invasão napoleonica D. João VI fugia diante do exercito faminto e maltrapilho de Junot, e a sua deserção era exaltada como um triumpho generoso. A obliteração das Tradições é o meio empregado para apagar em um povo o sentimento da propria independencia; o que fizeram os despotas do seculo XVIII, repete-se ainda hoje na Russia, em relação á Polonia: «Tudo o que se liga a um pensamento de independencia, *tudo quanto possa despertar uma recordação da nacionalidade, é severamente punido.*» (1)

(1) *Rev. des Deux-Mondes*, 1843, vol. II, p. 51.

III

Regresso ás fontes tradicionaes pelo Romantismo
(Seculo XIX)

O seculo excepcional, antes de chegar á crise violenta da Revolução para reorganisar a sociedade politica em bases de justiça, foi abalado pelo sentimento da natureza e pelo presentimento da humanidade revelada nas manifestações da vida collectiva, da multidão anonyma, da tradição. Em 1725 o napolitano Vico appresentava na obra suggestiva a *Sciencia Nova* o problema da *Descoberta do verdadeiro Homero*; a grande concepção épica attribuida a uma individualidade privilegiada, entrava no dominio das creações anonymas, era a integração dos costumes, das crenças, das paixões e das tradições de Grecia inteira. Restituida esta profundidade da inspiração á sua verdadeira origem, reconhecia-se implicitamente um povo que se elevou a esse estado de consciencia da sua liberdade e independencia social. O livro de Vico permaneceu incomprehendido por mais de sessenta annos; mas o germen revolucionario lá estava, para surtir seu effeito por qualquer circumstancia fortuita. No momento em que o povo francez se insurgia contra os privilegios abusivos do regimen catholico-feudal fundando a ordem moderna na egualdade e na li-

berdade, em 1795 o celebre philologo allemão Frederico Augusto Wolf nos seus *Prolegomena ad Homerum* desenvolvia a ideia de Vico. Estava este sabio elaborando uma edição dos poemas de Homero, quando á mocidade allemã, reagindo contra a influencia da litteratura franceza e volvendo ao exame da litteratura da Inglaterra, ahi se deparou com o livro de Wood sobre o *Genio original dos escriptos de Homero*. Herder, Voss e Stolherg destituiram Homero da individualidade acatada pelas academias para o considerarem a expressão sentida, a synthese artistica de uma nacionalidade. Wolf suspendeu os trabalhos em que ia para sondar a questão homerica; a publicação dos *Scholios* venezianos veiu confirmal-o na convicção de que Homero nunca tinha existido. Fedrerico Schlegel deu interesse e vigor á argumentação philologica, fazendo entrar na corrente das ideias da Europa o novo criterio e o gosto pela poesia tradicional.

E' maravilhosa esta concordancia: em quanto em França o povo na explosão temporal da Revolução proclamava os Direitos do Homem, a Allemanha iniciava os trabalhos do Romantismo, restituindo ao povo mais culto da Antiguidade a Epopêa da sua unidade nacional. De facto nas festas Pan-hellenicas, as povoações que se congregavam davam-se a conhecer pela phrase: «Nós fallamos a lingua de Homero.» As consequencias do novo criterio philologico foram surprehendentes: Jacob Grimm inicia o estudo do Romanceiro hespanhol destacando das collecções litterarias a parte mais bella em que se conservaram elementos tradicionaes populares; Lachmann e Guilherme Grimm estudam a Epopêa germanica dos *Niebelungen* nas suas origens scandinavas; na Inglaterra investigam-se e discutem-se as Cantos gaëlicos, procurando-se a realidade do

bardo Ossian; em França começou-se a publicação das Epopêas heroicas, as *Gestas* do seculo XII e XIII, indicada a sua importancia em um relatorio de Edgar Quinet; na Italia, as origens tradicionaes da *Divina Comedia* antes de Dante, conduzem á relação latente dos germens populares sobre os quaes os genios estheticos elaboram as litteraturas. Era uma verdadeira renascença do genio popular em todos os paizes da Europa.

A importancia esthetica e scientifica da poesia popular foi reconhecida por Herder em 1773 nos seus estudos em séries de artigos sobre os poemas de Ossian, e sobre diversos cantares dos povos scandinavos. Pela analyse psychologica d'este phenomeno, o illustre philosopho fixou logo a base fundamental do problema da Poesia popular: a união indissoluvel da palavra versificada e da melodia espontanea na Canção, que synthetisa o *tom* e a *côr*, na sua relação com a raça e tradição nacional. Herder procedeu á prova na escolha de documentos poeticos reunidos na *Voz dos Povos (Stimen der Wolkes)* publicados em 1778 e 1779, alargando as suas vistas até aos povos meridionaes em 1806, na versão dos *Romances hespanhoes sobre o Cid.*

Em Inglaterra começara muito cedo o interesse pela poesia popular, com as publicações de Allan Ramsay (1724-25), e Pinkerton publica as *Scottish tragic Ballads* (1781) e a *Selected Scottish Ballads,* embora com mistura de elementos litterarios proprios. Walter Scott, apaixonado pelas tradições medievaes, tem um grande respeito pelos Cantos do povo, e publicando em 1802 a collecção dos *Minstrelsy of Scottish Border,* não deixa de aperfeiçoar as versões oraes com as *variantes* que melhor lhe completam os seus quadros. O interesse

pelos Cantos populares precedeu o Romantismo, que deveu o seu maior impulso ás revoluções do liberalismo. Esta simultaneidade tambem apparece em Portugal; o homem que trez vezes emigrou pelas perseguições do governo absolutista, ao iniciar a nova epoca da Litteratura portugueza do Romantismo, foi tambem o que achou o veio organico da tradição nacional representada na Poesia popular.

§ 1.º — *A iniciativa de Garrett.*

A Revolução de 1820 revelou a Garrett, que Portugal tinha uma nacionalidade autonoma, sacudindo o ultrajante protectorado inglez, e formando em uma Constituinte o codigo da sua liberdade politica. O poeta arcádico descobriu um ideal — a Patria, a que se votou servindo-a, soffrendo por ella; o exilio, a saudade d'essa patria, é que lhe acordavam as reminiscencias da Tradição, dos Cantos populares com que fôra embalado na infancia. Nas agruras do desterro em Inglaterra e em França, refugiou-se no pensamento de investigar, de collegir os Romances populares portuguezes. Garrett conta como fôra embalado ao som do romance do *Conde Alarcos* pela sua ama Rosa de Lima, e pela velha creada Brigida; mas esta revelação espontanea do genio nacional ficou bastante tempo apagada pela pezada erudição classica do pedagogo hellenista Joaquim Alves, e por seu tio o bispo D. Fr. Alexandre. Depois da queda da Constituição em 1823, Garrett emigrou para Londres, e voltando pouco depois a Portugal, foi expulso pela Intendencia da Policia em 1824, refugiando-se outra vez em Inglaterra. Estavam n'este paiz em grande fervor os estudos sobre os Cantos nacionaes. O exemplo é um poderoso influxo; Garrett confessa: «Antes

que, excitado *pelo que via e lia em Inglaterra e Allemanha*, eu começasse a emprehender n'este sentido a rehabilitação do romance nacional, já Grimm, Rodd, Depping, Muller e outros varios tinham publicado importantes trabalhos sobre as tão preciosas quam mal estimadas Collecções castelhanas.» *(Rom.*, I, XIII.) Garrett referia-se á *Silva de Romances viejos*, de 1811; á *Coleccion de Romances españoles recopilados y arreglados*, de Depping em 1817; e á nova edição do *Romancero del Cid*, de Escobar, feita por D. Juan Muller em 1829. Garrett estudou, por mais accessiveis, as collecções inglezas, que lhe serviam de modelo, prejudicando-o porém no methodo pela interpolação dos retoques arbitrarios. Eram então vulgares em Londres os quatro volumes *Old Ballads*, publicados por Thomas Evans em 1780, e os dois volumes *Popular Ballads*, publicados em 1806 por Robert Jamieson. Tambem estudou as collecções de Ellis, Percy, e Walter Scott, como o confessa: «E tomando por modelo as estimadas collecções de Ellis e do bispo Percy e a das fronteiras de Escossia por sir Walter Scott, comecei a dar mais amplos limites á minha compilação, que ao principio intitulara *Romanceiro portuguez.*» *(Rom.*, II, p. XLIII.) A collecção de George Ellis datava já de 1811, *Specims of early English metrical romances, chiefly written during the early part of the fourtheen century*, em trez volumes. Eram recentes, de 1823, os quatro volumes do bispo Percy, *Reliques, of ancient English Poetry, consisting of old heroie ballads, songs, and other pieces of our earliest poets.*

A imitação que Garrett fez do processo empregado por estes colleccionadores levou-o a graves erros, taes como refazer em poemas cultos os themas tradicionaes, como praticou na *Adozinda* e

outros poemetos contrafazendo a ingenuidade popular, e retocando as versões oraes pela reunião das variantes que lhe pareciam mais bellas. Como condemnal-o, se era esse o criterio do seu tempo, apesar do respeito que Jacob Grimm impõe no estudo das tradições. Em uma carta ao seu amigo Duarte Lessa descreve com encanto como veiu a estes estudos: «Recorri á tradição; estava eu então fóra de Portugal; estimulava-me á leitura dos muitos ensaios estrangeiros, que n'este genero iam apparecendo todos os dias em Inglaterra e França, mas principalmente na Allemanha. Uma estimavel e joven senhora de minha particular amisade... foi quem se incumbiu de me procurar em Portugal algumas copias de Xácaras, e Lendas populares. [1] Depois de muitos trabalhos e indagações de conferir e de estudar, muita copia barbara, que a grande custo se arrancou á ignorancia e acanhamento de amas-seccas e lavadeiras e *saloias* velhas, hoje principaes depositarias d'esta archeologia nacional... alguma cousa se pôde obter, informe e mutilada pela rudeza das mãos e memorias por onde passou; mas emfim, era alguma cousa, e forçoso foi contentar-me com o pouco que me davam e que tanto custou. Assim consegui umas *quinze* rhapsodias, ou mais propriamente, fragmentos de romances e xácaras que em geral são visivelmente do mesmo estylo, mas de conhecida differença em antiguidade. todavia remotissima em todos. Comecei a arranjar

(1) Em 1824 a collecção formada por Garrett intitulava-se *Cancioneiro de Romances, Xacaras e Solãos*, e outros vestigios da antiga Poesia nacional — colligidos, a maior parte da tradicão oral do povo. — No Catalogo dos Autographos (ap. *Helena*, p. XXVII) lê-se que constava de «50 xacaras ou romances, que fazem parte dos trez volumes publicados posteriormente.»

e a vestir alguns com que engracei mais; e para lhe dar amostra do modo porque o fiz, adiante copio um dos mais curiosos *(Bernal francez)* ainda que não dos menos estropiados e com elle, o restaurado ou composto por mim, o melhor que pude e que soube, sem alterar o fundo da historia, conservando quanto era, o tom e estylo de melancholia e sensibilidade que faz o principal e peculiar caracter d'estas peças. A minha primeira ideia foi fazer uma collecção de romances assim reconstruidos e ornados com enfeites singelos porém mais symetricos da moderna poesia romantica com o titulo de *Romanceiro portuguez*...» Em uma nota a esta triste revelação, aggrava-a: «E' o pensamento que agora se realisa.» *(Rom.*, I, p. 15 a 17.) Depois que regresou a Portugal em 1826, pela outorga da Carta, esteve em 1827 preso trez mezes no Limoeiro, por que o governo da regencia de D. Isabel Maria não permittia a manifestação de opiniões politicas, preparando a retrogradação ao absolutismo. No carcere do Limoeiro a preoccupação dos Cantos populares veiu distrahil-o da solidão e do terror. Submetteu ao processo de aperfeiçoamento o romance popular da *Sylvana* «obtida em Lisboa pelo paciente zelo de uma menina da minha amisade, que ia escrevendo no papel o que ora lhe cantava ora lhe resava uma criada velha da provincia do Minho, ha muito aqui residente. *(Rom.*, I, pag. 99.) «Assim passei muitas horas da muita longa e amofinada prisão, suavisando magoas e distrahindo pensamentos. Tinha eu começado a ageitar outro romance que originalmente se intitula *Sylvana*, cujo assumpto notavel e horrorosso exigia summa delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnancia ou indecencia...» Dava largas o tempo, pedia extensão a natureza dos obstaculos;

o que fôra começado para uma xácara, para uma cantiga, ou, como lhe chamam os allemães e inglezes, uma *Ballada*, saiu um poemeto em quatro cantos... Mudei-lhe o titulo e chamei-lhe *Adozinda*, que sôa melhor e é portuguez mais antigo.» (*Rom.*, I, p. 19.) Garrett presentia o valor da poesia popular, mas ainda a não respeitava como documento humano.

Em 1828 viu-se forçado a emigrar outra vez para Inglaterra, onde publicou a *Adozinda;* levara comsigo um peculio de *romances:* «Eram uns *vinte e tantos* havidos pela tradição oral do povo, quasi todos *colligidos nas circumvisinhanças de Lisboa*, e pela industria de amigos zelozos, e principalmente pelo obsequioso cuidado de uma joven senhora minha amiga muito do meu coração. Por volta do anno seguinte, 1829, os tinha eu pela maior parte *correctos*, annotados e collacionadas as principaes das infinitas variantes que todos trazem... » (*Ib.*, I, p. 10.) N'este trabalho de coordenação commum, confiou-lhe outro emigrado, o seu amigo Duarte Lessa, um exemplar da *Bibliotheca Lusitana*, que pertencera ao Cavalheiro de Oliveira, em cujas margens e folhas brancas intercaladas estavam escriptas «muitas coplas, *romances* e trovas antigas, e até prophecias, como as do Bandarra... » — «e extractando uma por uma quantas coplas, cantigas e xácaras achei, completas e incompletas, accrescentei assim os meus haveres, com umas *cincoenta e tantas* peças, umas d'ellas anonymas e verdadeiramente tradicionaes... — Com este auxilio corregi de novo muitos dos exemplares que já tinha, e completei fragmentos que já desesperava de poder vir nunca a restaurar.» E' n'este processo de aperfeiçoamento, que Garrett manifesta o influxo dos colleccionadores inglezes; assim, raro será o romance velho que

não fosse retocado. Do romance da *Bella Infanta* diz: «No *corrigir* do texto, segui, como faço quasi sempre, a lição da Beira Baixa, que é a mais segura.» Do *Conde Yano* aponta: «E' geralmente sabido por todo o reino, muito popular, e as *variantes* numerosas. Quasi todas as que valiam a pena as *incorporei ao texto*, porque algumas eram complementares de outras, e muitas acclararam o sentido e atavam o fio da narrativa.» O romance do *Conde da Allemanha* tambem foi ageitado: «Collacionando umas copias com outras e com a lição castelhana segundo Deppig e Agustin Duran, *apurei* o que me parece o texto mais legitimo e verosimil.» No romance de *Dom Aleixo*, chegou a meter versos seus: «*Dom Aleixo* é dos romances populares o que me chegou mais corrupto, interpolado e de que menos lições provinciaes pude obter; só uns fragmentos da Beira Baixa e de Lisboa. Se não fôra a copia do Cavalheiro de Oliveira, de que me não valho se não em extremos porque lhe dou menos fé que ás tradições oraes do povo, tinha-me sido impossivel restituil-o. Ainda assim algumas palavras foram por mim conjecturalmente substituidas. Taes são na copla que diz: = Ou se és alma que anda em pena — *Te farei encommendar.*» O romance de *Bernal francez* passou por uma elaboração mais artistica: «Vou pôr aqui, restituido e *apurado por largo trabalho* de meditação e comparação de muitos exemplares, o texto original do *Bernal francez*, segundo o conservou a tradição. — A que dou agora, além de revista pelos manuscriptos do Cavalheiro de Oliveira, foi *aperfeiçoada* ainda pela collação com as diversas copias das provincias do norte, especialmente da Beira Baixa, que são em meu entender as mais seguras.» O *Reginaldo* não escapou ao embellezamento: «São

infinitas e muito disparatadas as variantes que desprezei na maior parte *ao emendar conjecturalmente* o romance.» A *Dona Ausenda* recompôl-a pelas duas versões da Extremadura e Alemtejo. O de *Dom Gaifeiros* cuja extensão leva a duvidar que o povo o repetisse de memoria, foi formado, como Garrett o confessa, de uma lição do Cavalheiro de Oliveira, e de varias copias de Traz-os-Montes, supprindo a narrativa com a versão castelhana do *Romancero general* de Duran: «Apurei por todas ellas o texto como aqui dou...» O romance da *Romeira:* Só pelas duas versões d'estas procedencias (Minho e Traz-os-Montes), o tive de *apurar.*» No romance da *Albaninha* cantado em Traz-os-Montes, unifica as tres versões: «aproveitando de todas se restituiu o texto como aqui vae.» O texto da *Peregrina*, versão oral do Porto, foi completado assim: «Das outras provincias só obtive fragmentos muito interpolados. Comtudo approveitei bastante d'elles para restituir o texto e dar nexo e clareza á narrativa.» Do romance da *Morena* diz: «é vulgar na Extremadura e Beira e nas duas provincias do Alemtejo. Seguiu-se principalmente o exemplar vindo de Castello Branco, que era o mais amplo; mas aproveitou-se de outros trôços provinciaes o que foi necessario para lhe dar complemento.» O romance do *Cegador* foi formado pela fusão das versões da Beira e Traz-os-Montes; o de *Dona Guiomar* por duas versões do Alemtejo e Extremadura; o do *Cordão de ouro* engloba tres versões de Traz-os-Montes: «e d'ellas se apurou o presente texto.» Aconteceu a Garrett por vezes vêr-se embaraçado nas suas restaurações, como nos romances do *Conde Nilo* e *Reginaldo*, em que agrupara themas de outros romances.

A collecção de Garrett é apezar de tudo de

uma importancia capital, embora suscitasse imitações litterarias da poesia do povo, em vez da consulta das fontes vivas da tradição oral. São tristes exemplos o *Romanceiro* de Ignacio Pizarro de Moraes Sarmento, que metrificou em redondilhas alguns episodios da historia portugueza, e os *Soldos* de Freire de Serpa com quadros banaes da cavalleria andante de uma imaginaria Edade média; estes romances litterariamente forjados tornaram-se parte obrigada das melopêas dos dramas ultra-romanticos de Mendes Leal.

Os retoques artisticos dados por Garrett aos romances tradicionaes portuguezes levaram os criticos a uma falsa ideia sobre a sua origem e antiguidade. Para Du Puymaigre a circumstancia de lhe apparecerem os romances portuguezes mais bem metrificados e dramatisados do que os do Romanceiro castelhano, levou-o a julgar que os versos eram resultado de uma segunda elaboração ou vulgarisação mais moderna. Esta errada opinião tambem seguida por Wolf, (1) repete-se mesmo entre compilado-

(1) O *Romanceiro* de Garrett foi estudado em 1856 por Fernando Wolf,* comparando a collecção portugueza com a collecção contida nas *Observaciones sobre la Poesia popular* de Milá y Fontanals Sobre os resultados d'este estudo comparativo diz Morel Fatio: «Depois de ter feito notar com muita rasão a analogia flagrante que appresenta o desenvolvimento do poesia artistica em Portugal e na Catalunha, os textos das duas collecções permittiam-lhe estabelecer numerosas approximações entre as tradições populares dos dois paizes e as das outras nações europêas. Assim, como se poderia esperar, um grande numero de romances cavalheirescos portuguezes publicados por Almeida Garrett não são originariamente portuguezes, mas foram importados da Hespanha em diversas epocas. Entre os 37 romances dos dois volumes do *Romanceiro*, 14 acham-se nas collecções castelhanas.» (*Romania*, vol. 2, p. 125.) Morel Fatio ignorava o problema do *lusismo* na sua extensão, e persistencia em Portugal.

* *Proben portugiesischer und catalanischer Volksromanzen.*

res portuguezes: «E' possivel que muitas das nossas Cantigas nos chegassem cá *por intermedio da Hespanha, como acontece com os Romances.*» (1) Mas a critica européa veiu a reconhecer um caracter archaico na poesia popular portugueza, que a destaca da dos mais povos meridionaes; e as regiões que hoje são hespanholas *iberisadas* foram primitivamente *lusitanas*. Assim o problema apparece em um novo aspecto.

Podemos provar que muitos dos romances populares portuguezes que apparecem nas collecções castelhanas mais antigas, como a *Silva de varios Romances* impressa em Saragoça em 1550, e o *Cancionèro de Romances*, publicado em Anvers n'esse mesmo anno, eram já muito vulgarisados em Portugal, antes d'esses dois livros serem dados á estampa por Esteban de Najera e Martin Nucio. Nos Autos de Gil Vicente representados de 1502 a 1536, inserem-se romances que só mais tarde appareceram nas duas collecções de Saragoça e Anvers. O mesmo succede com Camões, Prestes, Chiado, patenteando-se o desleixo que tivemos de não ter sabido avaliar e colligir essa riqueza tradicional. Os romances portuguezes das versões actuaes são modificações dos *Romances velhos*; é interessante o confronto das duas épocas, em que o vigor da imaginação do nosso povo simplificou os quadros das collecções castelhanas do seculo XVI, dando-lhes mais vida e colorido. O povo portuguez creou romances narrativos sobre acontecimentos que o im-

Na *Sitzungharichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschften*, *Philosoplisch-historische*. Clase XX, Band, I. Heft. Vienna, 1856, p. 17 - 168.)

(1) L. de Vasconcellos, *Poesia amorosa do povo portuguez*, p. 40.

pressionaram, como o da morte do Principe D. Affonso, no fim do seculo xv, da Batalha de Lepanto no seculo xvi. Versões de romances castelhanos que apparecem na tradição portugueza, tambem se encontram em versões populares das Asturias, da Catalunha, da Galliza; porque viriam de Castella para Portugal, sendo ininterrupta a antipathia do povo portuguez pelo castelhano? Evidentemente a affirmativa de Wolf e de Du Puymaigre é vagabunda, devendo attribuir-se as similaridades a um fundo commum peninsular. Garrett entreviu este substratum tradicional. O romance da *Silvaninha*, que se canta nas Asturias, o da *Náo Catharineta*, que se canta na Catalunha, e o *Santa Iria*, cantado na Galliza, não se encontram nas collecções castelhanas. (1)

O trabalho da formação do *Romanceiro* de Garrett merece fixar-se na historia; foi um ideal que o alentou nos trances mais angustiosos da sua vida, e a revelação do sentimento nacional a que elle deu expressão na Litteratura portugueza. Em 1832 embarcara Garrett do seu exilio para a Ilha Terceira, fóco da resistencia contra o absolutismo sanguinario de D. Miguel; alli encontrou a umas criadas velhas de sua mãe e uma mulata brasileira que lhe forneceram copiosos elementos oraes. Ao embarcar como soldãdo na expedição do exercito liberal qne entrou no Porto, deixara em Angra todo o material até então compilado em poder de sua mãe, que lh'o remetteu passados dois annos: «Desde 1834, que me voltou a Lisboa o milagrosamen-

(1) O *Romanceiro* de Garrett, que iniciou na peninsula a investigação dos cantos populares, serviu a Amador de los Rios para o estudo comparativo dos cantos tradicionaes que colligira nas Asturias. (*Historia de la Literatura española*, t. VII, p. 440 e seg.)

te escapado *Romanceiro*, e ainda não passei verão que lhe não desse algumas das horas descuidadas que n'aquella quadra se hão de dar a estas occupações mais leves ou nenhumas.» (*Rom.*, I, p. xv.) No trabalho da colleccionação do *Romanceiro* terminado em 1842, Garrett foi coadjuvado por varios anonymos que lhe enviavam versões provinciaes: «E n'este outro anno tem-se completado consideravelmente com as contribuições de muitos amigos e benevolentes, a alguns dos quaes nem posso ter o gosto de agradecer aqui o favor recebido, porque incitados pela leitura da *Adosinda*, me remetteram anonymamente pelo correio o fructo de suas colheitas.» (*Rom.*, I, p. xix.) Castilho offereceu-lhe uma versão do romance *Gerinaldo*. (1) «Mr. Pichon, bem conhecido em Lisboa, que foi ultimamente consul francez no Porto e agora creio que em Barcelona, tinha começado a formar em 1832-1833 uma pequena *collecção de Xácaras portuguezas*, de que tambem me aproveitei. Mas o incansavel collector a quem mais obrigações devi em Portugal

(1) Elogiava Garrett por: «salvar da destruição que os ameaça, os tradicionaes fragmentos que d'ella (poesia nacional) permaneceu por alguma teimosa memoria de velhas de avós, de aias, mórmente pelas cimas e brenhas d'essas provincias mais remotas.

Sabemos, que já muitas d'estas cantilenas narrativas, desprezadas de lettrados por aquillo mesmo que mais as recommenda, que é sua muita singelez e gracioso desalinho, têm sido colligidas pelo nosso Auctor, á custa de muitas diligencias e perseverança de largos annos. E boa fortuna foi a nossa de podermos ajudar tambem a sua collecção com o fructo, que de egual empenho haviamos colhido, já por nós, já por nossos amigos, assim nas terras da Beira e Minho, como nas do Alemtejo.» (*Rev. Universal lisbonense*, t. 1, p. 128; 1841.)

Garrett não se esqueceu de authenticar estas palavras de Castilho confessando no prologo do *Romanceiro* datado de 1843: «respigos ajuntados n'esta ceara pelo nosso insigne poeta o sr. A F. de Castilho, e que elle teve a bondade de me confiar... » (p. XIX.)

foi o meu condiscipulo Emygdio Costa, advogado n'esta côrte e ha pouco falecido, que generosamente me confiou a sua vasta collecção principalmente feita nas *duas Beiras*, n'aquelle verdadeiro coração e âmago de Portugal que occupa a região d'entre Lamego e Serra d'Estrella. O sr. Rivara bibliothecario em Evora, o meu velho amigo o sr. M. Rodrigues d'Abreu, bibliothecario em Braga, o meu antigo e fiel companheiro o dr. J. Eloy Nunes Cardoso, de Montemór o Novo... todos estes cavalheiros me têm ajudado com indicações, livros, folhetos antigos e copias laboriosamente escriptas sob o dictar dos rusticos depositarios das nossas tradições populares.» (*Rom.*, I, XVI a XVIII.)

Em 1842, quando a reacção cartista restabelecia o principio da *outorga* da liberdade em vez da soberania nacional, e Portugal ia soffrer os desvarios do cabralismo, Garrett dava á publicidade o seu livro de ouro da Tradição portugueza no *Romanceiro*, cujo plano era o seguinte:

«LIVRO I — *Romances de renascença, reconstrucção e Estudos sobre o antigo.*

LIVRO II — *Romances cavalheirescos antigos de aventuras, e que não têm referencia á historia ou não a tem conhecida.*

LIVRO III — *Lendas e Prophecias.*

LIVRO IV — *Romances historicos compostos sobre factos ou mythos da Historia portugueza e de outras.*

LIVRO V — *Romances varios, comprehendendo os que não são épicos ou narrativos.*»

Garrett não chegou a realisar todo o seu plano, parando no livro segundo, e abandonando a parte que abrangeria o Cancioneiro. Elle condemna a classificação do Romanceiro de Duran, pelas «subdivisões tão minuciosas que, por muitas demais, confundem em logar de elucidarem.» (*Rom.*, II, XLIV.)

Mas Duran classificava dois mil romances, sob as duas caracteristicas: *Objectivos* e *narrativos*, e *Subjectivos* e *lyricos*, com as differentes cambiantes *épico-lyricos;* e historicamente, appresentava os *Romances velhos:* directamente populares menos alterados — de procedencia tradicional — e jograrescos; *Romances antigos* popularisados; artisticos do seculo xv; e *Romances novos* com vestigios antigos vulgarisados; e artisticos, terminando na eschola de Lope de Vega no seculo xvii. As outras divisões appresentadas por Duran são fundadas nas modificações litterarias dos *Romances velhos* desde que no seculo xv começaram a ser impressos, até á sua degenerescencia nos Romances de Guapos do seculo xvii. Duran approximava-se da noção dos tres typos generativos da Canção *lyrica*, *narrada* e *bailada.* Garrett com o seu grande senso esthetico chegou a comprehender estes tres typos originarios: «*Romances populares*, *Xácaras* e *Soláos*, designações que, sinceramente o confesso, não sei ainda quadrar bem nas diversas especies e variedades em que se divide o genero.» (*Rom.*, 2.ª ed., prologo.) No pequeno estudo que acompanha o *Reginaldo*, especialisa estas fórmas: «Acham-se, é verdade, estas variadas designações; *Romance* ou rimance, *Xácara*, *Soláo*, que parecem indicar especies, e ainda as que parecem ser mais genericas; mas o que ellas sempre designam não é facil determinal-o com segurança.» (*Ib.*, t. ii, p. 121.) Approximava-se gradativamente da comprehensão verdadeira: «Nós temos, se não me engano, no genero narrativo popular as tres especies, *Romance*, *Xácara*, *Soláo;* no *Romance* predomina a fórma epica, conta e canta principalmente o poeta; na *Xácara* prevalece a fórma dramatica, diz o poeta pouco, ás vezes nada, fallam os seus personagens muito;

o *Soldo* é mais plangente e mais lyrico, tem menos dialogo e mais carpir; ás vezes, como no Soláo da Ama, em Bernardim Ribeiro, não ha senão o lamento de uma só pessôa que vae alludindo a certos successos, mas que não os conta.» *(Ib.*, I, 155.) Garrett não tirou a luz ethnologica da palavra *Aravia*, com que nos Açores se designava o Romance narrativo.

No seu estudo da poesia popular confessa Garrett que fôra tambem auxiliado por Herculano: «O sr. Herculano, bibliothecario da Ajuda, com cuja provada amisade me honro tanto quanto a nação deve gloriar-se de seus escriptos, tambem me tem ajudado não pouco com os seus preciosos achados que no seu incessante labor das ruinas archeologicas tem encontrado e repartido commigo.» *(Ib.*, I, prol.) Garrett deveu lhe o sentido social da palavra *Malado* e *Maladia*, que o conduziria á comprehensão do povo *Mosarabe*, que elaborara as tradições poeticas e as linguas vulgares simultaneamente. Segundo o elemento popular germanico, *Maal* era o Couto ou Solar, tambem designado *Maladio*, e o homem que vae ao ajuntamento dos *Maal* ou *Malhom*, chamava-se *Malado* e *Maladio*. E' por ventura, depois da decadencia da população livre da Hespanha goda, que sob os Arabes ao protegido ou cliente se deu o nome de *Mulladi;* assim fica nitidamente caracterisada a população mosarabe, no seu aspecto dos costumes germanicos e da tolerancia arabe, que lhe permitiu a revivescencia da sua liberdade foral. Nem Garrett nem Herculano tiraram as consequencias do problema ethnico que entreviram.

Garrett, pelos breves estudos com que acompanhava cada romance popular, reconheceu que os seus themas se achavam simultaneamente tratados

em Hespanha, França meridional, e d'ahi presentiu que devia existir um fundo tradicional commum, cuja unidade não se atrevia a explicar. Os trabalhos comparativos, no seu tempo, não se prestavam ainda para a formação de uma theoria scientifica; basta-lhe a gloria innegavel da primazia da sua intuição. Depois d'elle bastantes theorias nasceram, umas fundadas na *unidade psychologica* das impressões representadas, outras na *unidade de fócos ethnologicos* d'onde irradiaram as tradições.

Sobre um fundo commum tradicional, explicando a similaridade de certos themas poeticos nos povos celticos, germanicos e scandinavos, escrevia Gisli Brynjulfsson: «Todos os mythos e antigas tradições, pelo menos de todos os povos civilisados da Europa, comprehendidos n'este numero tanto os Celtas como os Germanos, fundam se essencialmente sobre uma unica e mesma base, que se não deve considerar historica, mas que provém de uma percepção primitiva do universo commum a todos os povos, e talvez de toda a humanidade.» (1)

Este pensamento é extremamente vago, levando á miragem, de que as mesmas *impressões* recebidas por differentes povos suscitam as mesmas representações pittorescas. Embora sejam identicas no homem que pensa as leis logicas da rasáo, nem por isso as ideias são as mesmas no seu semelhante; o mesmo se dá com as leis psychologicas da sensibilidade e da sua expresão esthetica. Porém, o fundo da semelhança das tradições entre as

(1) *De l'Ancien Roman français, et de l'influence exercée sur son developpement par les Normands.* Trad. de L. S. Borring, nos *Annaes da Sociedade dos Antiquarios do Norte.* (Citação feita por Celso de Magalhães.)

grandes raças provém de um mesmo systema de Concepções intellectuaes a que chegaram: assim os phenomenos astronomicos e meteorologicos do *Anno estival* e do *Anno hibernal*, provocaram costumes na vida social, symbolisações, festas e figurações que determinaram cantos, dansas e narrativas poeticas, luctas simuladas, e idealisações épicas a par de cerimonias cultuaes. Tambem o phenomeno do Dia e da Noite, com os seus dois maravilhosos Crepusculos matutino e vespertino, suscitou todas essas narrativas dos Contos de Fadas, dos Casos da Novellistica, similares a todas as grandes raças. As raças organisam-se em poderosas nações, os progressos actuam nas fórmas da vida social, e embora as Concepções se modifiquem no sentido do saber positivo, ainda assim pelo automatismo do Costume, ficam certos actos na existencia popular, que influem na persistencia dos themas que os representam.

A intuição genial de Garrett levava-o á mesma conclusão de Jacob Grimm sobre a verdade da poesia do povo: «Eu tenho mais fé n'esses documentos que nos conserva o povo com toda a sua ignorancia, do que n'esses outros que deixou escriptos a sapiencia de letrados. O povo altera, traduz, corrompe, mas não inventa.» *(Bernal Francez.)*

Nos ultimos dez annos da sua vida, de 1843 a 1853, Garrett occupou-se sempre com sympathia da Poesia popular portugueza. N'este periodo a nação soffreu profundos abalos provocados pela permanente conspiração palaciana, em que o Coburgo marido de D. Maria II, queria com o apoio de Leopoldo da Belgica, e depois do Principe Alberto de accordo com Palmerston, fazer que o governo fosse um instrumento das duas côrtes estrangeiras. Garrett foi o que mais luctou no parlamenro e na

imprensa, nos clubs e na litteratura a favor da dignidade e soberania nacional. Sob as violencias cabralistas em 1843, publicou com o titulo de *Romanceiro e Cancioneiro geral* o tomo primeiro da sua collecção; sómente em 1851, na crise agitada da Regeneração ou accôrdo capcioso de Cartistas e Septembristas, é que imprimiu o segundo e terceiro volumes, a que deu o simples titulo de *Romanceiro.* Sómente em 1853 reimprimiu o primeiro volume, com mais outras composições litterarias, alterando o plano primitivo.

A nação portugueza poderia ser arrastada ao vilipendio das *intervenções armadas* pedidas pela rainha, como em 1836 e 1847, mas existia uma tradição, que era um impulso de vida e de autonomia. Garrett dava relêvo a essa tradição, nas fórmas dramaticas, nos poemas romanticos, nos discursos parlamentares; e essa Tradição revivia como um fogo que se renova. Edgar Quinet, que passou em 1844 por Portugal, e observara a sua revivescencia, notou o contraste com a pressão obscurantista a que a arrastrava a dynastia restaurada: «o renascimento politico fundava-se sobre o renascimento do proprio espirito portuguez. N'este paiz, que desde dois seculos tinha cessado de pensar, uma vida inesperada vibrava em obras *inspiradas pelo amor e pela tradição da terra.* — Tanto mais o povo portuguez aspirava a reviver, quanto o governo de D. Maria II se obstinava a impedir-lhe esta resurreição. E' tão bom imperar sobre um povo morto.»

O processo começado pela violencia cartista, continuou-se pela corrupção systematica da facção regeneradora, em que se foi alastrando essa tendencia de *desnacionalisação*, que por longo tempo dissolveu todas as energias da alma portugueza.

§ 2.º *Integração de todos os trabalhos ethnologicos.*

Esse collapso da vida nacional depois da ***intervenção armada*** estrangeira, provocou em 1851 um accordo momentaneo dos partidos politicos ante as emboscadas do paço; mas essa alliança de Cartistas e Septembristas sob o programma de ***Regeneração*** em 1851 foi um embuste dos partidarios da Carta outorgada, que sob o expediente de reforma mantinha a negação do principio da soberania nacional. Lopes de Mendonça no prologo ás *Poesias* de Palmeirim, caracterisa este terrivel momento da nossa politica em 1851: «Este Portugal, mantido e conservado pelas classes omnipotentes, não é um cadaver illustre é apenas um moribnndo aterrado pela ideia da morte, mas sem coragem para se abraçar á vida: tres seculos de monarchia absoluta esgotaram-lhe a gloria; ***dezesete annos de realeza representativa desbarataram-lhe a fé;*** estas revoluções parciaes, sem elevados intuitos, sem ideias definidas, definharam-lhe a esperança, e entregaram-lhe o seu destino á mais horrivel das fatalidades — aos acasos tremendos da insurreição popular... Quem levou o problema politico até estes fataes extremos? Quem é que podendo encaminhar a sociedade pausada e progressivamente, a colloca no fim de tantos annos perto das calamidades de uma dissolução iminente?

«Não fômos nós, de certo, os homens da geração nova; que protestamos todos os dias contra as torpezas d'essa raça espoliadora e inepta, que, no poder ou na opposição, apenas se agita ao prurido das paixões turbulentas e de interesses perversos, que havemos de carregar com essa responsabilidade — sômos innocentes de toda a intervenção vergonhosa que nos aponta ao escarneo da Europa

e ao stigma da posteridade.—Todos sois complices: progressistas medrosos, conservadores corruptos, absolutistas scepticos, devoristas insaciaveis.» (p. VIII.) Lopes de Mendonça referindo-se a essas revoluções de 1837 (revolta dos Marechaes) de 1842, 1844, 1846, 1847 e 1851, em que a nação cansada se entregou aos partidarios da Carta, «os devoristas insaciaveis», ainda confia no Arte para o resurgimento do genio nacional, como: «protesto contra estas vergonhosas especulações e esta descarada corrupção que se ostenta sem pudor, e sem compensação; desculpa d'esta tibieza com que temos supportado os vicios e a infamia de um regimen tão immoral como absurdo.» (p. XIX.)

Foi sob a degradação do regimen, que succumbiu Garrett completamente desalentado, e que á sua obra se ia obliterando no intuito do apagamento do espirito nacional. As tradições populares, cujo estudo iniciara na peninsula, estavam abandonadas, emquanto na Europa tomavam um desenvolvimento scientifico estes estudos. Herculano servira inconscientemente este processo de *desnacionalisação*, quando baseava a sua *Historia de Portugal* na negação de que o territorio e o povo portuguez, tivessem relação alguma de continuidade historica com a *Lusitania*. Para elle Portugal apparecia no seculo XII como uma nação sem raizes anthropologicas e ethnicas. Este estado de negação que domina nos estudos historicos de Oliveira Martins, era o que actuava na impotencia mental da geração academica que em Coimbra provocou a dissolução do Romantismo. Eramos então acoimados de visualidades eruditas, quando no meio d'essa dispersão critica sustentavamos que tinhamos uma *raça*, uma *tradição* nacional, e uma civilisação caracteristica. Herculano era considerado como o expressão typica

do genio portuguez, e Garrett apenas era lembrado pela elegancia do estylo; o influxo de Herculano levava as noveis intelligencias ao desalento no futuro da patria, á condemnação apathica do presente.

Para reconhecer o poder constructivo da missão de Garrett tornava-se preciso continuar a sua obra. Como? Depois da renovação dos generos litterarios do *Romantismo*, iniciar o exame evolutivo das fórmas que predominaram nas épocas medieval e classica, fundando a *Historia da Litteratura portugueza*. Para realisar scientificamente esta phase critica do romantismo importava determinar as fontes tradicionaes dos themas elaborados estheticamente nas obras litterarias. Foi sob esta relação doutrinaria, parte por intuição, parte pela revelação das obras primas, que desde 1863 a 1866 nos lançámos na investigação da Poesia popular portugueza, aproveitando as relações pessoaes com a mocidade de todas as provincias, que frequentava a Universidade. A publicação do *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, veiu acordar o interesse pela poesia popular, máogrado os desdens, que nos difficultaram a vida escholar. Encontrámos nos cantos do povo vestigios dos velhos symbolos juridicos da sociedade mosarabe; a poesia popular apparecia-nos como um documento vivo, sincero. Herculano, que estudara o que elle chamou *raça mosarabe* na evolução dos Municipios ou Concelhos, não soube vêr que o municipalismo, em Portugal, na Italia e no sul de Franca era um caracteristico social da raça ligurica. Os modernos estudos da Anthropologia desvendando esta grande raça dos Ligures, como anterior aos Celtas, e iniciadora da civilisação preárica, guiaram Martins Sarmento á completa definição do typo *luso*, de que o portuguez actual é o

representante puro. Sob esta luz nova comprehendeu-se melhor a geographia da Lusitania, *a dos antigos*, como chamava Strabão á região que se estendia dos Pyrineos a oéste até ao mar. Essa região não fôra nunca occupada pelas invasões dos Celtas; os Lusitanos não tiveram com elles mestiçagem, como os Celtiberos. E' por isso que Fr. Ewards, o fundador da Ethnologia, reconhecera que o povo portuguez era um dos menos cruzados da Europa. Os excellentes estudos anthropologicos de Martins Sarmento sobre *Os Lusitanos*, e as tradições liguricas dos *Argonautas*, abriram caminho para o estabelecimento das primitivas relações ethnicas das regiões Galecio-Asturo-Lusitana, e Betico-Extremenha e Algarvia. Pi y Margall, reconhecendo, no seu livro das *Nacionalidades* as condições que determinavam na região do oéste dos Pyreneos a formação de uma grande nação, chegara pela visão do politico á verdade do facto concreto affirmado por Strabão, que descrevia os Lusitanos como o povo maior e mais forte de Hespanha. E este separatismo de povos municipalistas, que domina nas crises historicas da Peninsula, revelou a Henriques Nogueira o ideal da Federação dos Estados da Hespanha, quando elle em 1847 viu Portugal vergado por uma intervenção armada estrangeira ante o throno de D. Maria II. A ideia de Federação dava uma base racional e historica á politica portugueza; tambem a comprehensão do individualismo da *Raça*, fortificava e explicava a autonomia ainda hoje persistente entre o luso e o iberico, através das unificações dynasticas. O Municipalismo patenteava a causa da vitalidade popular, que se elevou á acção historica pelo genio maritimo, da fibra ligurica. Finalmente a Tradição investigada com tanta sympathia por Garrett, vinha communi-

car-nos o sentimento nacional, que vibrou na creação esthetica de uma Litterarura original e bella. Mas para fazer a integração de todos estes elementos, era necessario alargar a área das investigações em todas as provincias de Portugal, e dominios de outr'ora, confrontando com os cantos tradicionaes de toda a Hespanha iberica, alargando esse processo comparativo até á Italia e França meridional. Para realisar o vasto programma era imprescindivel a contribuição de muitos investigadores, trabalhando cada um para si, sem entrevêrem a possibilidade de uma systematisação. Desde 1867, em que appareceu o *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, até ao estabelecimento das Sociedades de Folk-Lore em Hespanha sob a forte iniciativa de Machado y Alvarez, realisaram-se excellentes collecções de cantos das varias provincias que formaram parte da primitiva Lusitania *a dos antigos*, tornando hoje um facto a manifestação de uma unidade ethnica rediviva.

a) Continuação da obra de Garrett. — Depois dos protestos dos Dissidentes de Coimbra em 1865, contra a degradação esthetica do Ultra-Romantismo, é que lançámos o prospecto com o fim de obtêr assignaturas para a impressão de trez volumes de Estudos sobre a Poesia popular portugueza, cuja parte historica apparecera em artigos do *Jornal do Commercio* de Lisboa. A sinceridade e a raridade d'esse prospecto, expõe com nitidez o intuito d'este esforço para continuar a obra de Garrett, interrompida desde 1852:

«Em toda as Litteraturas se observa hoje uma tendencia para abandonar os caprichos da creação individual, e voltar á natureza a contemplal-a na sua

espontaneidade e frescura nativa. As dôres pessoaes do Lyrismo moderno vão passando de moda. N'este seculo de agitação immensa e de uma renovação profunda, os que se abraçam a lyra a chorar o scepticismo e o vacuo de sua alma, têm de fugir diante da risada franca do senso commum. E' por isso que hoje a Poesia popular, filha da inspiração inconsciente, seduz quasi todos os artistas, que a vão cuidadosamente herborisando por burgos e serranias, para encontral-a na sua graça primitiva. Na Italia, Marcoaldi, Tommaseo e o cavalheiro Nigra; na Greeia o conde de Marcellus e Fauriel; na França Villemarqué, Nerval, Francisque Michel; na Hespanha D. Agustin Duran, e Lafuente y Alcantara, têm recolhido os thezouros dispersos da imaginação popular. No trabalho de todos estes sinceros mineiros, transluz sempre como uma grande verdade, pela fatalidade das creações, a *unidade da grande raça neo-latina*. Em Portugal, pouco ou quasi nada se tinha explorado este veio; casualmente se encontra uma ou outra cantiga colligida em alguma chronica monastica, como a dos Carmelitas, ou em Frei Bernardo de Brito; foi Garrett quem primeiro comprehendeu entre nós a grande belleza da Poesia popular. Não admira: tinha assistido no tempo da emigração ao grande arruido que lá fóra faziam os trabalhos de Jacob Grimm, Walter Scott, Percy e outros, e veiu entre nós tentar as mesmas investigações. Ha quem supponha que os romances que appresentou não existiam no nosso povo, que eram uma superfetação, traduzidos com habilidade do hespanhol. Era negar a existencia da poesia tradicional de origem preceltica. Garrett commetteu simplesmente o erro de *aprimorar* os romances do povo, o que se explica pelo receio que tinha de lhe não acceitarem a descoberta. Hoje appresentamos ao pu-

blico um trabalho mais completo, feito com aquella boa fé de quem vê na Poesia popular um facto psychologico, isto é, a natureza em delicto flagrante de creação.

«Durante as digressões por varias provincias de Portugal e pelas relações estreitas de amisade com alguns contemporaneos da Universidade, chegámos a colligir muitos romances e cantigas do povo. Depois de achar o systema de classificação, emprehendêmos o estudo que fórma o volume da *Historia da Poesia popular portugueza*. Compõe-se este livro de duas partes. Na primeira investiga os vestigios da primitiva poesia popular portugueza, procurando-a desde a formação anonyma das linguas romanas, através das influencias do cultismo provençal, do concilio de Trento e dos latinistas ecclesiasticos, até encontral-a a colorir todos os sentimentos maravilhosos da mythologia do nosso povo na Edade média. Ali se discute as origens das diversas denominações de *Romance*, *Ballada*, *Xacara*, *Saldo*, Descort, etc., mostrando como muitas vezes da chronica em prosa sahia o romance já metrificado pela grande facilidade de verso octosyllabo. Na segunda parte da Historia appresenta os factos d'onde se conclue para a *unidade dos romances populares do Meio Dia da Europa*, determinando até que ponto as tradições do Cyclo de Carlos Magno e da Tavola Redonda se implantaram no nosso povo. Do descuido dos chronistas, tira muitas vezes os factos, como na *Chronica de D. João I*, de Fernão Lopes, e na Vida do Condestavel. Este livro não tem precedentes em nenhuma litteratura: póde considerar-se como uma verdadeira reconstrucção.

«No *Cancioneiro popular*, formado de mais de quatro mil cantigas, teve por modelo o excellente Cancioneiro hespanhol modernamente publicado por

D. Emilio Lafuente y Alcantara, Compõe-se de cantigas desde o seculo XII a XVI, com varias secções de Cantos das ruas, Fados, Nataes, Prophecias, Aphorismos.

«O *Romanceiro geral* consta de sessenta Romances, colligidos pelas provincias, principalmente na Beira Baixa, riquissima d'estas tradições, e em Traz os Montes. Em notas extensas no fim do volume, explica a origem dos differentes romances, procurando se têm alguma realidade historica, como vieram para a tradição popular, que romances semelhantes existem nas Litteraturas do Meio Dia, etc. O auctor encontrou-se casualmente no systema de classificação com o que o sabio Jacob Grimm empregou na sua *Silva de Romances viejos.* Mas a verdade primeiro que a originalidade.»

A assignatura dos trez volumes importava em 1$200 réis. A obra publicou-se em principio de 1867, quando trabalhavamos no estudo dos *Foraes* para dissertação do nosso doutoramento; por esta circumstancia fortuita viemos a achar as relações vivas da tradição poetica com os Symbolos juridicos das instituições foraleiras da sociedade mosarabe. — «nos romances cavalheirescos da velha tradição popular, vive ainda a memoria de costumes e symbolismo juridico derivado do Direito germanico, quando do seculo V ao seculo XII supplantou o Direito romano.» (*Foraes*, p. XV, 1868.) Ainda não estavam bem vulgarisados os tres volumes indicados, quando em carta do dr. João Teixeira Soares, datado da ilha de S. Jorge (Açores) em 9 de Novembro de 1867, nos offerecia todos os materiaes do Romanceiro popular colligidos n'aquella ilha antes da morte de Garrett. Em carta de 24 de janeiro, propunha aquelle eruditissimo açoriano, que

imprimissemos como appenso ao *Romanceiro geral portuguez* essa parte insulana: «Com isto se facilitaria e estenderia a indagação por todo o Archipelago, o que daria em resultado, que os Açores occupariam uma parte mui distincta no *Romanceiro geral portuguez.*»

N'esta mesma carta authentíca o facto em que a relação dos estudos tradicionaes com os da Historia da Litteratura portugueza estava estabelecida no nosso espirito. Desde que obtive que com auxilio de assignaturas um livreiro se prestasse á publicação dos Cantos populares açorianos, começou o dr. João Teixeira Soares a enviar-nos os seus cadernos manuscriptos. Emquanto preparavamos a coordenação das versões e o estudo das notas, fizemos circular o seguinte prospecto para a assignatura dos *Cantos populares do Archipelago açoriano:* (1868)

«No meio da triste inanição que ataca a nacionalidade portugueza, serão sempre bem vindos os esforços para despertar o genio d'este povo.

«Quando os escriptores de predilecção abusam do seu estylo para espalharem o desânimo com palavras propheticas, ou corromperem o gosto do publico com lisonjas á sua pouca illustração, a unica missão para o homem sincero está no trabalho obscuro de repetir ao povo as Cantigas e Tradições de que elle proprio se vae já esquecendo. Por ahi deve principiar o renascimento do caracter nacional. O sentimento de todos é que sómente uma revolução póde dissipar o lethargo em que nos achâmos. E quantas vezes não tirou o povo das suas cantigas, das suas tradições, a coragem de que precisava? A revolução da França, da Polonia, da Hungria, da Grecia moderna, e os nomes de Rouget de L'Isle,

de Koerner, de Prœtefi, Mickiewick e Cristopulos são uma evidente prova.

«A publicação dos primeiros trez volumes do *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, no qual collaborou uma grande parte da mocidade d'esta terra, que vae estudando apesar de não ser festejada da imprensa, achou um accolhimento entre os eruditos da Europa illustrada, em Munich, em Paris e em Madrid. Porém, o premio mais glorioso d'aquella empreza foi a offerta dos volumosos cadernos dos Cantos populares das ilhas dos Açores, que nos enviou o sr. João Teixeira Soares, da ilha de S. Jorge, outr'ora collaborador do *Romanceiro* de Garrett; este tão lido quanto modesto collector, foi interrompido no seu trabalho de colleccionação pela noticia da morte do princepe dos modernos poetas de Portugal. Acceitámos o thezouro offerecido generosamente com o respeito de Elyseo recebendo o manto do propheta. Tambem açoriano, a naturalidade e as recordações da infancia dão-nos o senso intimo para comprehender o Romanceiro e Cancioneiro das Ilhas.

«As grandes despezas da impressão e o pouco interesse do commum dos leitores por obras d'esta natureza, fazem recorrer ao expediente da assignatura. Constará o volume de duas partes:

«Primeira — *Ensalada de Romances velhos*, aonde apparecem pela primeira vez varios romances maritimos Ali se acha a historia da Batalha de Lepanto em romance. Quevedo allude a muitos romances d'este successo; mas esta é a unica composição popular que existe na peninsula.

«Segunda parte — *Rosal de enamorados*, contendo para cima de duas mil cantigas soltas. N'esta secção se incluem os *Fastos do anno*, as *Orações*

do povo, as *Parlendas* e *Jogos*, e os *Anexins* insulanos.»

O dr. José Teixeira Soares em carta de 17 de outubro de 1868, escrevia-nos antes de dar ao prelo o material açoriano: «Sobre a publicação do Romanceiro açoriano permitta-me v. que exponha que elle é para v. além de outros motivos, um grande motivo de gloria por que é legitimo filho do seu *Romanceiro geral;* sem este, elle nunca veria a sua publicação nem cresceria tanto em forças; e não seria tambem para a nação uma gloria a conservação das suas tradições poeticas por uma colonia filha legitima sua, quando essas tradições se acham em boa parte obliteradas e menos bem conservadas na mãe patria?»

O estudo da Historia da Litteratura portugueza revelou nos as transformações que os Romances populares receberam na elaboração artistica dos escriptores do seculo XVI e XVII; isso nos conduziu á compilação d'esse quadro na *Floresta de varios Romances com fórma litteraria.* Reproduzimos aqui o prospecto d'esse trabalho, tambem publicado por assignatura:

«Depois de terem sido colligidos os Romances e Canções populares de todo o reino, e principalmente consultado a tradição na Beira Baixa, Traz os Montes e Ilhas das Açores, ficaria o *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez* incompleto se se não recompozesse o quadro dos Romances com fórma litteraria cantados e repetidos no seculo XVI e XVII por Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Jorge Ferreira de Vasconcellos, Balthazar Dias. e outros, que entre nós imprimiram no romance a fórma

culta que lhe tinham dado em Hespanha Lope de Vega, Juan de la Cueva, Lasso de la Vega e Sepulveda. Com a aproximação dos romances cultos e romances anonymos, derrama-se insensivelmente uma luz immensa sobre a creação poetica do povo nos fins do seculo xv. A *Floresta de varios Romances* está por sua natureza, dividida em duas partes: A primeira consta dos romances portuguezes colligidos das obras dos auctores citados. A segunda parte contém todos os romances que andam dispersos pelas numerosas collecções hespanholas e que se referem a factos particulares da historia de Portugal. Esta secção é altamente curiosa: traz romances a Egas Moniz, Martim de Freitas, Dom Diniz, Ignez de Castro. D. Maria Telles, Alcoforado, Duque de Viseu, morte do principe D. Affonso, Bernardim Ribeiro, D. Sebastião, romances que talvez se perderam na tradição portugueza, que ainda apresenta mal apagados vestigios, como se vê pelo romance á morte do filho de D. João II, descoberto na ilha de S. Jorge.

«Este livro traz um largo estudo sobre as *Transformações do Romance popular do seculo XVI a XVIII*, e termina com uma exposição do trabalho da colleccionação e base da classificação empregada no plano da obra; termina pois o volume com uma especie de relatorio *Do espirito e systema do Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez.*»

Em carta de 23 de maio de 1869, escrevia-nos Teixeira Soares: «Estou ancioso pela apparição da *Floresta de varios Romances.*» E em 24 de agosto, estando já de posse d'esse livro, escrevia-nos: «A introducção é uma pagina brilhante da nossa historia litteraria. Estou ancioso por vêr a seu auctor sahindo d'este recanto da nossa historia litteraria, e entrado nos extensos e ferteis campos d'ella.»

A pedido do editor do *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, redigimos a seguinte noticia avulsa d'esses cinco volumes: «Desde 1867 até 1869 entrou em curso de publicação o livro dos Cantos populares da nação portugueza; eis finalmente completo o quadro das antigas tradições épicas da Edade média, ainda hoje repetidas pelo nosso povo com esse colorido do *maravilhoso* e da aventura do genio preceltico. Todas as provincias do reino e ilhas dos Açôres contribuiram para o monumento do *Cancioneiro e Romanceiro geral*. A Beira Baixa, interrogada por differentes collectores, apresentou as velhas rhapsodias em um grande estado de perfeição, rivalisando com os mais velhos romances hespanhoes, e ás vezes completando-os, como se vê pelo romance do *Conde Grifos Lombardo;* logo depois Traz-os-Montes é a mais rica de lendas cavalheirescas, introduzindo principalmente em cada romance o elemento maravilhoso e do milagre, como se vê no romance *Justiça de Deus* e no do *Conde Ninho*, O Algarve deu as lendas religiosas dos primeiros seculos da monarchia, e as zambras mouriscas, semelhantes á aventura do mouro *Galvan*. A provincia do Minho contribuiu com as lendas piedosas dos santos e da hospitalidade. Coimbra, a terra das serenatas e das cantigas, deu a mais vasta collecção da *Sylva*, verdadeiro colar de perolas a que o povo prendeu a historia dos seus amores. Sobretudo, a genuina poesia popular portugueza foi encontrada no estado de inteireza e rudeza primitiva nas ilhas dos Açores; alli a tradição está pura e simples como nos fins do seculo XV, quando começou a reelaboração poetica do Romanceiro da Peninsula; a linguagem d'elle é esse portuguez archaico do tempo do Cancioneiro de Resende; conserva ainda a designação de *Aravias*, que revela o segredo da sua origem mosara-

be; n'ella se encontram allusões sem numero aos costumes juridicos das Cartas de Foral, por onde se determina a epoca da sua formação, por isso que nas ilhas dos Açores nunca existiram Foraes com o caracter politico e revolucionario que tiveram no seculo XII e XIII. Todos estes diversos cantos épicos da tradição portugueza foram estudadas e comparadas com a totalidade dos cantos épicos dos romanceiros do Meio Dia da Europa, descobrindo-se ás vezes debaixo da fórma novellesca os factos historicos que têm passado até hoje como desapercebidos; acham-se classificados com o maior rigor, adoptando como base os trabalhos de Jacob Grimm, Lafuente y Alcantara e D. Agustin Duran.

«No ultimo volume recentemente publicado, a *Floresta de Romances*, se mostra como o romance rude do povo foi imitado pelos nossos Quinhentistas e Sciscentistas, e como lhe imprimiram uma fórma culta e litteraria, substituindo aos grandes e profundos traços dramaticos a expressão subjectiva e um exagerado lyrismo. O quadro termina no principio do seculo XVIII, justamente quando o romance caiu outra vez em desuzo, ficando privativamente das classes baixas. O *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez* é tão vasto como a gigante collecção hespanhola, se attendermos a que n'esta o numero de romances *anonymos*, ou perfeitamente do povo, não se eleva a mais de *cem*, que outros tantos repete a tradição portugueza. Este trabalho lento, completado com mais de dez annos consecutivos de esforços, e com sacrificios pecuniarios, tem encontrado em Vienna, em Paris e em Madrid um accolhimento, que compensa o collector da indifferença que a imprensa e o publico portuguez, por malevolencia ou por incapacidade tem manifestado. No momento em que um povo se extingue ahi ficam

recolhidos os seus cantos; praza a Deus que o que se recolhe como um despojo de ruina *seja um incentivo de renovação.*»

Esta queixa era proveniente da situação do trabalhador isolado, hostilisado por conflictos doutrinarios de eschola; o incentivo de renovação manifestou-se acordando a sympathia pela poesia popular portugueza.

Assim como o *Romanceiro geral* determinara a colleccionação e publicação dos *Cantos populares do Archipelago açoriano*, este trabalho ia impulsionar a publicação do *Romanceiro do Algarve*; em fevereiro de 1869 perguntava-nos em carta o dr. Teixeira Soares: «Que tal é o *Romanceiro do Algarve* de Estacio da Veiga, cuja publicação se tem annunciado?» Em 1870 publicou Estacio da Veiga esta collecção encetada dez annos antes: «O testemunho d'esta verdade poderão dar os romances, que em 1858, 1859 e 1860 publiquei nos jornaes o *Futuro* e a *Nação*, e que numerosos jornaes do paiz transcreveram com particular accolhimento, sendo ainda ultimamente reproduzidos alguns no *Romanceiro geral* do sr. T. Braga.» O *Romanceiro do Algarve*, que consta de trinta e cinco romances tradicionaes, foi aperfeiçoado pelo compilador, que formou versões novas com as variantes que encontrava, taes como o de *D. Julião*, cujas versões «simultaneamente cotejadas produziram esta»; *Almendo*, formado de dois romances a *Infantina* e um vestigio do romance do *Figueiral;* a *Não Catherineta*, formada de onze versões «para produzir esta,» e ainda amalgamado com o romance de *D. João de Austria.* Os retoques litterarios reconhecem-se em versos como este do *Cavalleiro da Silva*: «Ditas que eram taes blandicias...» e no romance *Ausencia*: «*Amargamente* dizia: D'estas praias

arenosas...» A tradição popular do Algarve foi com methodo seguro explorada pelo mallogrado Reis Damaso, que na *Encyclopedia republicana* de 1882 publicou uma valiosa collecção de romances antigos de uma extrema pureeza. O trabalho truncado de Reis Damaso, foi de novo encetado pelo dr. Athayde Oliveira, que pela sua situação expecional de Conservador do registo predial em Loulé, conseguiu colligir um vasto *Romanceiro e Cancioneiro Algarvio*, que confiou ao nosso exame, e que ainda não encontrou ensejo de vêr a publicidade.

Ao mesmo influxo se deve a realisação do *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, pelo dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo, que em 17 de abril de 1869 nos escrevia: «Deixe-me pois concluir dando-lhe um abraço pelo seu precioso trabalho que acabo de receber, *Cantos populares do Archipelago açoriano.* As notas são um thezoiro de critica e erudição. Minha filha mais velha, está-nos lendo o livro, mas eu fui-me logo ás notas.» O dr. Rodrigues de Azevedo começou, por falta de recursos typographicos, a imprimir o *Romanceiro* em um semanario madeirense, aproveitando depois a composição para livro, pagando apenas o papel. Trabalho extremamente moroso: «E assim, escreve-nos elle em carta de 2 de abril de 1877, ainda que em typo velho e tosca edição, lá vae saindo o *Romanceiro*, quasi sem dispendio meu.» De cada folha ia o sollicito investigador enviando-nos as folhas do *Romanceiro da Madeira*, que acompanhava com curiosissimas cartas explicativas. Em carta de 25 de março de 1880, quando estava a terminar o trabalho, diz-nos que renunciava á publicação das notas, e accrescenta: «Em uma das minhas cartas anteriores, ousei pedir ao meu bom amigo, que me honrasse com algumas paginas suas para

pôr á frente do meu livro. Inferi da sua resposta que os seus muitos trabalhos lh'o não consentiriam. Metti por isso mãos á obra, como pude e sube. Mas, repito, com o maior gosto submetto o que fiz ao seu veredicto em tudo e por tudo. — Além do *Romanceiro* tinha colligido o *Cancioneiro popular* d'este Archipelago, em dois tomos, ainda em borrão. Considero este como de não menor valor que aquelle.» Em outra carta falla da importancia do *Cancioneiro:* «Tomo ahi vereda nova, na coordenação, entende-se; mas ainda assim fundamental, por que dá unidade e deducção quasi épica á multidão até agora tumultuaria das Cantigas e Trovas populares; fórma, unicamente por effeito da juxtaposição verosimil d'ellas, o poema do sentimento, vida e costumes do povo desde o berço ao thalamo, e desde o thalamo á sepultura.» E terminava offerecendo-nos o *Cancioneiro popular* para lhe darmos publicidade, promessa que infelizmente não chegou a effectuar-se.

«O dr. João Teixeira Soares em carta de 15 de Março de 1881, escrevia-nos: «Folguei com a noticia da publicação do *Romanceiro da Madeira*, promettido desde 1874.

«Oxalá porém, que os Romances causem melhor impressão do que os trez que o collector então publicou em uma nota das *Saudades* de Fructuoso. *Pareceram-me exhibidos de uma forçada elaboração do auctor!*» E' admiravel este tino esthetico do dr. Teixeira Soares; na mesma desconfiança ficámos em relação a extensissimos Contos de fadas em verso de redondilha, que se incluiram como populares no *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, bem como casos anedocticos metrificados, taes são os contos do *Boi bragado*, *Tres cidras do Amor*, *Rei Escuta*, metrificados em verso octonario.

Os estudos e investigações sobre a Poesia popular brasileira foram tambem encetados pelo mallogrado e talentoso Celso Magalhães, em 1873 sob o influxo do *Romanceiro* de Garrett e do nosso *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez.*[1] Celso Magalhães colligiu os cantos populares no Maranhão, Piauhy, Ceará e Pernambuco. Seguiu-se-lhe Sylvio Romero, que formou a collecção dos *Cantos populares do Brasil*, explorando Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro, e ainda Bahia e Alagoas: «Dos escriptos sobre este assumpto de Celso Magalhães, José de Alencar, Carlos Koseritz, Carlos Miller e Theophilo Braga, o collector joeirou alguns specimens da nossa poesia popular.» Para a publicação dos *Cantos populares do Brasil*, concorrêmos com todo o desinteresse, lendo-se no prologo de Sylvio Roméro: «Resta-nos apenas agradecer a todos aquelles que nos ajudaram n'esta improba tarefa, e especialmente aos srs. Theophilo Braga e Carrilho Videira, que tão galhardamente se offereceram para salvar das traças esta collecção, que foi *repellida pelos livreiros e editores brasileiros* com o mesmo horror com que se foge da peste.» Além de um prologo sobre a Poesia popular do Brasil, accrescentámos-lhe perto de cem paginas de notas comparati-

[1] «O seu trabalho mais saliente, como critica, é indubitavelmente o *Estudo sobre a Poesia popular brasileira*... E' de frisar, que Celso Magalhães foi quem encetou scientificamente estas pesquizas no Brasil Surgiu em 31 de Maio de 1873 na revista *O Trabalho*, muito antes por consequencia, do sr. Silvio Roméro Na edição definitiva das Obras de Celso, appensar-se-ha a este bello estudo o Cancioneiro por elle catalogado, pertencente ao Maranhão, Piauhy, Ceará e Pernambuco. — Estas cantigas trazem a sigla da provincia a que pertencem. Marginam as com as Canções diversos confrontos com os Cancioneiros de Garrett e Theophilo Braga.» (Fran-Paxeco, *Raspões criticos*, Pacotilha, n.º 23. Janeiro 1904.)

vas com Cantos populares açorianos ineditos. No mesmo espirito demos tambem publicidade aos *Contos populares do Brasil* prefaciados com um estudo *Sobre a Novellistica brasileira*, e um grande numero de notas comparativas.

Seguiamos n'este empenho intentando completar a unidade ethnica portugueza, desmembrada politicamente em outros Estados autonomos, pondo em evidencia as *indoles*, manifestadas em uma tradição poetica commum. N'este pensamento publicámos em 1877 o *Parnaso portuguez moderno*, em que a par da nossa poesia nacional appresentamos excerptos escolhidos da poesia lyrica da Galliza e do Brasil. A publicação dos Cancioneiros trobadorescos portuguezes, patenteando-nos as similaridades com as canções lyricas populares da Galliza, as *Muiñeiras*, e do Brasil nas *Modinhas*, abria-nos um mais vasto campo de investigação e riqueza de materiaes para fundamentar a unidade ethnica, que pressentiamos.

Os nossos estudos sobre a Poesia popular da Galliza fizeram que nos fosse confiado o *Cancionero popular gallego*, colligido por D. José Perez Ballester, para que o acompanhassemos com uma introducção critica. O fundador das numerosas Sociedades de Folk-Lore em Hespanha, D. Antonio Machado y Alvarez, é que nos indicara para este estudo; e á sua influencia é que os cantos populares de Andalusia começaram a ser explorados na tradição oral, fornecendo-nos assim materiaes para o reconhecimento da unidade ethnica betico-extremenha. Para completar a reconstrucção da unidade ethnica galecio-asturiana, publicava em 1885 Menendez Pidal a sua preciosa *Colleccion de los Romances viejos, que se cantan por los Asturianos*. No seu estudo sobre os romances cavalheirescos, dá-nos a honra de citar a nossa doutrina sobre a formação da poesia

popular, considerando a «con una claridad y precision incomparables.» (P. 50.) Pelo exame da poesia popular da Hespanha, reconstituindo a unidade lusitana pelas regiões Asturo-Galecio-Portugueza, e Extremenha-Betico-Algarvia, chegámos á evidencia do erro em que laboraram quantos consideraram a poesia popular portugueza proveniente de uma origem castelhana ([1]); e ao mesmo tempo avançamos ao methodo reconstructivo, pela reunião de elementos dispersos, como a dansa conservada com a poesia, o canto conservado sem a dansa, ou a poesia simplesmente recitada. A integração d'estes elementos primitivos e syncreticos, levara-nos mais longe ainda, á *unidade da poesia popular no occidente da Europa;* era um problema, a que se não tinha dado uma investigação ethnica; assim pela publicação dos *Cantos populares do Piemonte*, pelo conde Nigra, de 1854 a 1860, dos Cantos populares da Bretanha por Villemarqué, Luzel, e pelos da Provença por Damase Arbaud, desvendava-se esse fundo anthropologico da raça ligurica ou preceltica, que subsiste no Occidente, com os seus caracteres anthropologicos e com os seus costumes ethnicos e tradição persistente. Eram ainda as representações mythicas dos Solsticios hibernal e estival, que reviviam nas festas do Natal e de San João, nas dansas e nos cantos lyricos das *Maias* e *Reverdies;* os themas narrativos dos romances denunciam um fundo social anterior á civilisação latina. É n'esse

([1]) O romance de *Gerinaldo* da tradição das Asturias, tambem muito vulgarisado na Andaluzia, parece-se extremamente com a versão portugueza de Traz-os-Montes da nossa collecção de 1867; Menendez Pidal nota essa circumstancia, importante para se vêr como as lendas germanicas já eram elaboradas na sociedade mosarabe. *(Collec.*, p. 281.)

fundo que assenta a unidade dos cantos lyricos e epicos notada pelos criticos.

O interesse crescente da investigação da Poesia popular na Europa, conduzia a attenção dos estudiosos para os cantos tradicionaes de Portugal. O *Romanceiro* de Garrett forneceu materiaes, que foram logo aproveitados pelo dr. Bellermann, traduzindo para allemão muitos romances populares no volume publicado em Berlin *Portugiesische Volkslieder und Romanzen*, de que se fez segunda edição em Leipzic em 1864. Em um pequeno estudo de Hardung intitulado *Portugal na Allemanha*, vem curiosas referencias ao Dr. Bellermann, capellão da egreja lutherana em Lisboa por 1840: «Em 1840 era embaixador da Prussia em Lisboa o conde de Fleming, fidalgo illustrado que escolheu para secretario da legação o sr. von Olfers, grande conhecedor das artes e mais tarde director geral dos Museus prussianos, e era intimamente ligado com o dr. Bellermam, sacerdote protestante e muito enthusiasta pelo estudo da litteratura portugueza.

«Acompanhado por estes cavalheiros, o conde Fleming fez uma viagem para visitar as principaes terras e monumentos do paiz. Acho na correspondencia do Cardeal Saraiva, D. Fr. Francisco de S. Luiz, que.... em 27 de julho de 1841, o Cardeal escreveu a um seu amigo de Coimbra:=Dentro de poucos dias chegarão a essa cidade com carta minha de recommendação para v. s.ª o conde de Fleming, ministro da Prussia, com o seu secretario da legação mr. Olfers, habil naturalista, e mr. Bellermam, capellão da egreja lutherana n'esta côrte, os quaes desejam vêr os estabelecimentos da Universidade. Foi Silvestre Pinheiro que m'os recommendou, e eu espero que v. s.ª lhes faça vêr o que elles desejam relativo aos differentes ramos dos di-

tos estabelecimentos.» A vulgarisação da poesia popular portugueza alargava-se na Allemanha, no *Romanceiro dos Hespanhóes e Portuguezes* (Stuttgart, 1860, de Geibel e A. F. von Schack,) e nas *Flores da Poesia portugueza* (Magdeburgo, 1863) de W. Hoffmann. Quando em 1875, o Dr. Victor Hardung veiu a Portugal estudar directamente a lingua e litteratura portugueza, em carta de 5 de junho de 1815 escrevia nos: «Não posso concluir os meus estudos sobre os Romanceiros sem possuir os *Cantos populares do Archipelago açoriano.*» E mostrando a impossibilidade de os adquirir pela sua raridade, ao agradecer-nos o exemplar offerecido, confessa: «já comecei a estudar com muito gosto, surprehendendo-me a riqueza do Romanceiro açoriano.» Em 1877 o dr. Hardung publicava na casa Brockhaus, em Leipzig em dois volumes o *Romanceiro portuguez* coordenado, annotado e acompanhado de uma introducção e de um glosario portuguez; era uma compilação formada das collecções de Garrett, do *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, e do *Romaneeiro do Algarve* de Estacio da Veiga. Acompanha-o uma introducção baseada sobre a *Historia da Poesia popular portugueza* (ed. 1867), *Manual da Historia da Litteratura portugueza* e *Epopêas mosarabes.* Hardung tambem viajou por Portugal, e escreve: «Em todas as provincias de Portugal o numero de romances que andam na tradição oral é consideravel, mas quem já conseguiu obter qualquer versão immediata do povo, sabe com quantas difficuldades hade luctar o collector para chegar ao seu fim, pois só a grande custo as velhas resolvem-se a trahir seus segredos.

«Durante minhas viagens pelas provincias do reino, muitas vezes tive occasião de ouvir cantar romances que me eram completamente desconhecidos e

que não andam recolhidos em nenhum dos Romanceiros até hoje publicados.» (p. VII.) Ahi se refere á nossa doutrina sobre a transformação do verso *quinario* ou redondilha menor, em verso *octonario* ou redondilha maior, no seculo XV, quando os romances velhos receberam fórma escripta. Justificando esta compilação, diz: «D'este modo quiz remover os obstaculos e difficuldades com que tropeçam até hoje os extranhos, que se interessam pelo estudo da poesia dos Romances em Portugal, offerecendo-lhes um livro em que encontram a materia junta e disposta de maneira que permitta assistir ao desenvolvimento do romance desde as origens até á mallograda tentativa dos romanticos de fazer reviver na fórma litteraria este ramo importante da poesia popular.» (p. XXI.) O intuito de Hardung está hoje em parte prejudicado, porque a sua publicação de 1877 não inclue as collecções ulteriores, como o *Romanceiro da Madeira*, de 1880, tão rico como os dos Açores, nem os *Cantos populares do Brasil*, verdadeiro complemento da tradição insulana, e o Romanceiro de Traz-os-Montes, publicado na Bibliotheca do Povo, n.º 121. A vulgarisação europêa determinou a traducção franceza do C.te de Puymaigre, *Choix de vieux Chants portugais*, Paris, 1881, dos mais deliciosos romances da tradição popular, feita sobre o texto appresentado por Hardung.

Assim ficaram reunidos para estudo dos Contos da Grecia, da Albania e dos paizes slavos; as notas comparativas são um rico manancial para determinar as fontes occidentaes da tradição portugueza. Em Livorno publicou em 1888 o Dr. Ettore Toci uma traducção de *Canti popolari portoghesi*, contendo dezeseis romances intelligentemente annotados. Principalmente, na obra fundamental do C.te Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (Torino, 1888) é

aonde se encontra um vasto estudo comparativo dos romances da Alta Italia, em que abundam os paradigmas do Romanceiro portuguez, por este simples facto revelando uma relação não historica, mas ethnica e anthropologica, reconhecida como ligurica, e que Nigra attribue aos Celtas.[1] Pelo alargamento d'estes estudos da tradição portugueza, de que tanto se aproveitou Jeanroy para as suas *Origens da Poesia lyrica em França na Edade media* (Paris, 1899), chegou-se á conclusão, que a poesia popular de Portugal não era uma assimilação e aperfeiçoamento dos Romanceiros castelhanos, mas um dos documentos mais archaicos da Europa. D'ahi a sua importancia mais do que nacional, como se expende no capitulo sobre *A Poesia franceza em Portugal.* (p. 308 a 338.) «acha-se n'ella, ao lado de genero muito moderno, taes como a pastorella, e fórmas as mais artificiosas e recentes da pastorella, — *os traços mais archaicos de que em nenhum outro paiz romanico;* os seus personagens não provêm da sociedade cavalheiresca, como na Allemanha, mas do povo;...» (p. 334.) Jeanroy estuda a parte lyrica sobre os nossos trabalhos, embora discorde por vezes com as conclusões a que chegámos. A parte

---

[1] Se derivarmos o nome Celta da fórma *Scelt*, nome do rio Escaut, approximamo-nos da realidade anthropologica; escreve Cailleux: «se se percorre os monumentos em que os Celtas são mencionados, parece que esta denominação pertence antes de tudo aos *povos agrupados en volta d'esta região antiga* onde tres rios famosos, o Rheno, o Meuse e o *Escaut*, confundem o seu curso, entrando confundidos no Oceano.» (*Origine celtique de la Civilisation*, p. 16). O delta de *Scelt* era denominado Scaldia. João Bonança propondo substituir o nome de Celta pelo de *Scelto* aproximava-se da verdade sem comtudo se libertar da miragem do Celta nomada confundido com essa raça ligurica ou o celta da historia, que deve distinguir-se pelo nome de *Scelt.*

narrativa foi tambem estudada pelo eruditissimo Morel Fatio, em um juizo critico sobre o *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, que publicou na revista philologica *Romania*, (vol. II, 124) que Jeanroy cacaracterisa como um «Compte-rendu très approfondi.»

b) As INVESTIGAÇÕES DO FOLK-LORE PORTUGUEZ. — Um grande impulso receberam na Europa os estudos sobre todas as manifestações da Tradição popular, com a fundação em 1878 da *Sociedade de Folk-Lore*, em Inglaterra — tendo por seu objecto a conservação e publicação das tradições populares, Balladas, Lendas, Proverbios locaes, Ditados, Superstições e antigos costumes inglezes e estrangeiros, e as demais materias concernentes a isto. — O pensamento realisado por William Thoms, e a successão dos volumes intitulados *Folk-Lore Record*, fizeram generalisar por toda a Europa estas associações em que os mythographos, glottologos, ethnologos, e archeologos unificaram as suas investigações constituindo uma nova sciencia do homem emocional *(Demopsychologia)* e das creações anonymas da collectividade humana nas suas origens evolutivas. O nome de *Folk-Lore*, ou a Sabedoria do Vulgo, foi adoptado para toda esta ordem de investigações, mas principalmente para designar as associaões locaes dos investigadores.

Em Hespanha, o desditoso Antonio Machado y Alvarez, com extraordinario fervor fundou em 1882 com sua competente revista o *Folk-Lore andaluz*, cooperando directamente para o estabelecimento do *Folk-Lore frexenense*, *Betico-Extremeño*, *Castelhano*, *Gallego* e *Asturiano*. Faltava fundar o Folk-Lore de Portugal; em carta datada de dezembro de 1883 escrevia-nos n'este intuito, dando conta da fundação do *Folk-Lore das duas Castellas:* «esperando que

com este exemplo as provincias despertem e constituam centros entre ellas todas, e unidas o *Folk Lore espanhol*, em quanto V. organisam o *Folk-Lore de Portugal*, que creio seria tambem conveniente formar por provincias — e depois unidos uns com os outros formemos o grande *Folk-Lore peninsular*, e conseguir d'esta maneira a unificação scientifica dos dois povos irmãos.

«A tarefa é lenta e difficil, mas grandiosa e levantada, e se V. com arte e ainda soffrendo os naturaes trabalhos que impõe toda a obra boa nos ajudarem, antes de dois annos corôaremos a empreza. N'este sentido escrevi uma carta a Consiglieri Pedroso, carta que julgo ter-se extraviado, o que muito senti, pois n'ella pedia á Associação dos Litteratos e Jornalistas portuguezes, da qual me fizeram membro, — que constituissem o *Folk-Lore portuguez*.»

Machado y Alvarez não conhecia o espirito de aversão que separava os nossos investigadores folkloristas portuguezes contra toda a tentativa de systematisação n'estes estudos. Tentaramos a unificação de todos os trabalhos isolados fundando a *Revista das Tradições portuguezas*, fazendo circular em 1878 o seguinte prospecto:

«A individualidade nacional de um povo conhece-se pelas suas tradições; por ellas se avalia tambem a originalidade e fecundidade das suas creações litterarias. A fundação da Litteratura allemã começou pelos trabalhos de exploração scientifica sobre as antigas tradições do genio germanico; Garrett ao iniciar a transformação romantica da Litteratura portugueza presentiu o criterio novo interrogando no seu *Romanceiro* a tradição popular. Hoje que as Litteraturas procuram disciplinar-se em uma base scientifica, é a tradição a unica fonte d'onde natu-

ralmente se deriva a inspiração individual; convem estudar scientificamente essa tradição como o modo mais directo de actuar não só nas manifestações da litteratura como no vigor do individualismo nacional. Portugal é rico de tradições, embora os seus escriptores, á parte Gil Vicente, Camões, Jorge Ferreira e Garrett, ignorassem esse veio inexgotavel da invenção litteraria; para que a Litteratura portugueza se reforme, não bastam os modelos estrangeiros nem as regras theoricas das academias, é preciso conhecer a fundo esse elemento vivo do sentimento nacional e humano. Trabalhadores enthuziastas têm interrogado a tradição portugueza com felicidade, e têm tornado conhecido no estrangeiro o genio portuguez; importa condensar esse trabalho em um archivo ou revista onde se accumulem as immensas riquezas do passado. A ethnologia moderna, a mythographia, a litteratura e até a politica irão ahi descobrir elementos historicos para as suas deducções. A *Revista das Tradições portuguezas* conterá a contribuição de todos os collectores, os Romances, os Contos, os Anexins, as Orações, os Ensalmos, as Pragas, os Apodos, os Jogos infantis e Adivinhações, tudo o que persiste ainda do passado portuguez na vida provincial. Hoje, que o caminho de ferro estabelece uma communicação forçada, as localidades mais isoladas perdem a sua physionomia, e a tradição tende a syncretisar-se e a desapparecer; é este o momento opportuno de fundar a *Revista das Tradições*, a qual: — Publicar-se-ha em fasciculos mensaes in-8.° grande de 40 paginas, formando no fim do anno um volume de 400 paginas.»

Chegou a entrar em composição o meu estudo dos *Livros populares portuguezes*, mas tudo se desfez, mallogrando-se a collaboração de F. A. Coelho, Consiglieri Pedroso e Alvaro Rodrigues de Azevedo.

A tendencia dispersiva foi aproveitada em revistas independentes, nas quaes a secção do *Folk-Lore* desenvolveu-se levando longe o interesse na investigação d'estes phenomenos. Na nossa revista *O Positivismo* (1879 a 1882) publicou Consiglieri Pedroso uma vasta collecção de Seperstições populares portuguezas, que Serra y Guichot comparou com as Superstições da Andaluzia; e no jornal *A' volta do Mundo* tentámos a systematisação d'este phenomeno como sobrevivencias de cultos primitivos extinctos. Na nossa revista *Era Nova*, e no jornal federalista *A Vanguarda*, publicou o Dr. Leite de Vasconcellos em 1880-1 abundantissimos materiaes que coordenou em grande parte no seu livro das Tradições populares de Portugal, dando depois na sua *Revista lusitana*, desde 1887 logar a esta ordem de estudos em artigos folk-loricos, destacando-se entre os collaboradores D. Carolina Michaelis, pelo sentimento da poesia popular portugueza animando a sua erudição critica. Na outra nossa *Revista de Estudos livres*, (1883 a 1887) tambem o Folk-Lore foi tratado com sympathia, especialmente o phenomeno do dialectologia popular em varias regiões portuguezas. No *Boletim da Sociedade de Geographia*, publicou F. A. Coelho largos estudos sobre Superstições e Dialectos creoulos, e na *Revista Ocidental* os primeiros estudos da Novellistica; já ao tratarmos do Romanceiro do Algarve alludiu-se á cooperação de Reis Damaso na *Encyclopedia republicana*. Uma nova tentativa se fez para uma revista em 1880 com o titulo de *Revista de Ethnologia e Glottologia*, mas sendo particularmente individual, ficou interrompida quando o compilador não esteve para mais sacrificios.

Propagou-se esta actividade ás provincias, supprindo as pequenas revistas as associações do Folk-Lore regional; são valiosos os subsidios colligidos na

Revista do Minho, (Barcellos, 1885) e *Aurora do Cávado* de Barcellos, e na *Revista de Guimarães* publicada pela Sociedade Martins Sarmento. Foram tambem numerosissimos os materiaes accumulados nos jornaes alemtejanos *Sentinella da Fronteira* e *O Elvense*, nos quaes o incansavel e sincero folklorista Antonio Thomaz Pires, publicou milhares de Cantigas soltas e um completo Romanceiro alemtejano; ninguem levou tão adiante a accumulação de materiaes em todo o campo do Folk-Lore, facultando-os a todos com o maior desinteresse. O que não foi possivel realisar em Lisboa, conseguiu-se no isolamento da provincia; desde 1899 que se publica em Serpa *A Tradição*, revista de Ethnographia portugueza illustrada, que já vae no seu sexto volume, dignamente sustentada pelos directores Drs. Ladislau Piçarra e Dias Nunes. A abundancia d'estes materiaes tornavam cada vez mais urgente uma systematisação fundamental, para que os documentos do Folk-Lore portuguez, ás vezes constituindo valiosas monographias especiaes, não ficassem estereis ou uma simples curiosidade. Foi encetando esta systematisação que elaborámos o quadro descriptivo *O Povo portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, e a coordenação dos *Contos tradicionaes do Povo portuguez*. Garrett presentira a importancia da Novellistica, quando no prologo das *Fabulas* alludiu aos Contos populares na fórma de Apologos e Novellas: «Mas as Fabulas dos animaes contadas em prosa pela gente do campo têm tanta graça de estylo como as de Esopo e de Pilpay; e as narrativas do Decameron popular, em que sempre figura o frade, a mulher do sapateiro, o marido logrado, o amante, umas vezes bem succedido em seus artificios, outras colhido n'elles proprios e punido de sua audacia, não têm que invejar a Lafontaine, ou ao licencioso

que faz as delicias de nossos gaiatos avós da Renascença.» Esta parte do Folk-Lore apreciada por Garrett está hoje largamente realisada em collecções de Contos de fadas, encantamentos, casos e anedoctas de valor tradicional.

Este material infindo de ficções que se transmittem e transformam e se elaboram estheticamente em obras litterarias, ou se diluem em trópos da linguagem vulgar, constitue hoje um importante documento psychologico de representação subjectiva, e ao mesmo tempo um monumento ethnico da persistencia das tradições. O Conto popular é uma fórma generativa da litteratura, desenvolvendo-se até á fórma da Novella e mesmo do Romance moderno; a essa fórma rudimentar, convergem velhos Mythos polytheicos, que perderam na marcha das civilisações o seu sentido religioso e importancia social; ligam-se-lhe vestigios de Fabulas, das crenças fetichistas, conservando ainda o intuito moral primitivo nos *Exemplos* dos prégadores da Edade media; e em uma funcção ainda educativa o Conto liga pelo deslumbramento da phantasia as creanças, a geração nascente, á sympathia do passado conservado pelos velhos. O estudo sobre as compilações de Contos populares de todos os paizes e civilisações, tem levado a recompôr uma cadêa de continuidade tradicional até ao presente, dando assim á Historia um novo elemento demonstrativo da solidariedade humana, e á Arte a base dos themas universaes, que unificam os Symbolos morphologicos e as Litteraturas. Exemplificar com factos concretos estes contos que affecta a tradição, seria coordenar esse novo capitulo esthetico da Novellistica. Bastanos apenas indicar um ou outro phenomeno, para se reconhecer a importancia do assumpto. Nas versões oraes portuguezas voga um conto dos *Dez anõe-*

sinhos da Tia Verde-agua, que arrumavam uma casa e faziam todo o serviço d'ella; é o mytho vedico dos dedos: «Os Dactylos, sacerdotes, encantadores, da mesma ordem dos Telchines, acham egualmente o seu typo nos personagens do mesmo cyclo mythologico. Os *Dactylos*, isto é, em grego, *os Dedos*, correspondem aos *dez Dakchah*, chamados *os dez homens fortes*, ou os meninos infatigaveis, que ajudam Agni, o grande demiurgo. Ora, estes *Dakchas* são os dez dedos do sacerdote que accende o fogo (Agni) e que o cantor védico purifica.» (Maury, *Hist. des Religions de la Grèce antique*, t. I, 203.)

Um outro aspecto do problema: Entre as Fabulas de Esopo, na collecção de Planudes, vem a do homem chagado a quem affugentaram as moscas, que em vez de agradecer se lamentou com angustia; vamos encontrar a situação repetida nas *Antiguidades judaicas* de Flavio Josepho, (liv. XVIII, cap. 8) recebendo relêvo historico como acontecido com Trajano. No principio do seculo XVII, refere Pyrard, na sua *Viagem* contendo a noticia da sua navegação ás Indias Orientaes, este mesmo caso alludindo aos Vice-Reis portuguezes:

«Essa frequente mudança do Vice-Rei não agrada aos portuguezes e outra gente da India, nem tão pouco a semelhante mudança que ha nas Capitães das fortalezas e outros officiaes, e para significarem isto, contam que:— Era uma vez um pobre á porta de uma egreja, com as pernas todas cheias de chagas, nas quaes pousavam as moscas em tal quantidade, que fazia grande compaixão; pelo que, outro homem se chegou a elle, e julgando que lhe dava muito gosto, lhe enchotou todas as môscas, com que o pobre paciente se agastou muito, dizendo, que — As moscas que elle enchotava já esta-

vam fartas e o não picavam, mas as que viessem de novo famintas o picariam muito mais. Assim, (dizem elles) acontece com os vice reis, porque os fartos se vão embora e vêm os famintos.»

Pela corrente tradicional chegou esta mesma fábula a receber fórma litteraria intensamente pittoresca nas *Farpas*, de Ramalho Ortigão, definindo as oligarchicas politicas do regimen da Carta outorgada.

Nas *Cartas familiares* de Dom Francisco Manuel de Mello (p. 332) vem uma referencia ao conto ainda hoje vulgarissimo de *Frei João sem cuidados*: «Quando me ponho a *cuidar* nas vossas cousas, *cuido* que me chamaes D. Simão, que fazia cahir o fuso á outra, que *cuidava* n'elle, segundo affirma o Auto de Antonio Prestes, seu amigo.» Este conto apparece na sua fórma mais antiga nas *Tres perguntas* (Benfey, *Orient und Occident*, II, 687), e transmittido no cyclo do *Doctor Sabe-ludo;* os Irmãos Grimm, colligiram-o nos famosos Contos de creanças, n.º 98.

É' tambem interessante vêr como os mythos hellenicos, como de Psyche e de Persephone, de Charonte e outros, se transformaram em contos populares, ou se generalisaram nos Exemplos dos pregadores. É este espirito de continuidade o que melhor póde educar a imaginação das creanças fazendo-as sentir a sua solidariedade com o passado e a seriedade da poesia.

Ao traçar a introducção do sexto anno da revista *A Tradição*, referimo-nos á parte constructiva a que se presta este material folk-lorico: «Pelas investigações provinciaes poder-se-hia chegar a reconstruir a tradição lusitana: pelo Minho completando pelas tradições populares da Gallega e das Asturias essa unidade ethnica quebrada sob a conquista e administração romana; pelo Douro e Beira, em relação com a

Extremadura hespanhola; e pelo Alemtejo e Algarve separados da Andaluzia, recompondo esse mundo ethnico da Lusitania *a dos antigos*, como chamava Strabão ao grande trato geographico que constituiu a Hespanha occidental, contraposta á iberica ou oriental.

Em Hespanha, sob o valente impulso do desditoso Machado y Alvarez formaram-se as numerosas Sociedades Folk-loricas nas differentes regiões ou provincias, chegando algumas d'ellas a publicarem magnificas revistas e uma série de volumes especiaes. Todo esse movimento enthuziastico ficou interrompido pelo falecimento de quem o vivificava; mas o que veiu á luz já se não perde diante da necessidade dos processos comparativos, em que começa a elaboração scientifica.

Todas estas apparentes curiosidades constituem os dados de uma sciencia nova, em que como revelação das collectividades humanas, e penetrando esse espirito da multidão anonyma ou do Povo, (*Volkgeist*) os seus conhecimentos transmittidos pelo empirismo inconsciente, (*Folk-Lore*) são estudados os Costumes, os Cantos, as Dansas, as Narrativas tradicionaes, as Lendas, Superstições, Industrias locaes, Usos domesticos, Crenças religiosas, Linguagem, Mythologia, Arte, Paremiologia, Escripta, Cerimonias sociaes e cultuaes, Profissões, Jogos e Psychologia infantil. Todo este vasto campo de phenomenos, alguns dos quaes se acham systematisados em Sciencias sociaes, carece de ser subordinado a um ponto de vista nitido, que a designação de Folk-Lore nos não dá a noção.

O homem em collectividade tem um outro relêvo psychologico; e essa collectividade, na sua fórma social, nacional e historica, apresenta caracteres extraordinarios, de uma singular potencia creadora. Mesmo as sociedades existem por meio de creações

anonymas, como se vê na formação das Linguas, e no consenso da Moral e da Nacionalidade. Tornando a palavra *Demos*, que exprime essa collectividade, já empregada para designar a independencia popular no regimen da *Democracia*, e mesmo designar os caracteres *demoticos*, da escripta popular contraposta aos hieroglyphicos, presta-se este radical a denominar de uma fórma expressiva essa nova Sciencia, que tanto carece de systematisação. DEMOTICA chamariamos á sciencia que intégra as seguintes sciencias especiaes:

A *Ethnologia:* comprehendendo os *Costumes* ou as persistencias; as *Tradições* ou as sobrevivencias, e a *Moda* ou as imitações e as recorrencias. Além d'estes grupos de phenomenos existem outros, de natureza involuntaria e inconsciente, como a *Natalidade*, a *Mortalidade*, a *Criminalidade*, que se agrupam sob o nome de *Demographia.*

A *Demopsychologia:* comprehendendo todas as manifestações emocionaes e mentaes, que representam o mundo exterior e estados de consciencia: taes são os *Mythos*, a *Hierologia* fetichista, polytheica e monotheica; a *Paremiologia*, a *Linguagem* figurada, os *Symbolos*, os *Actos allegoricos* a *Novellistica*, *Adivinhas* e *Jogos.*

A *Ethologia* ou determinação dos caracteres nacionaes: os Cantos populares, nas trez fórmas lyrica, narrativa e bailada, como rudimentos das fórmas do Lyrismo, da Epopéa e do Drama nas Litteraturas nacionaes. É este o processo generativo para comprehender a origem das fórmas da *Arte* e o seu espirito nacional.

Para a constituição da DEMOTICA trabalharam grandes espiritos, como Grimm, Koeller, Benfey, Tylor, Edwards, Spencer, Quetelet, Lazarus, Steinthal, Welcher, Max-Muller, Swartz, Ralston, Liebrecht, Lubbock, e tantos outros que vão rasgando novo hori-

sonte, que nos aproximam da pósse do mundo moral pelo conhecimento do problema da consciencia humana no accôrdo da subjectividade com a objectividade. Raros são os espiritos que podem alar-se á altura d'esses homens de sciencia; mas todas as intelligencias sinceras, que sabem observar em volta de seu meio, podem contribuir para a construcção d'esta historia latente da Humanidade, implicita nas fórmas complexissimas da sua Tradição.

c) As MELODIAS POPULARES E A TONALIDADE PORTUGUEZA — OS FADOS. — Dizia Goëthe, que nós os modernos sabemos sentir bem a belleza dos assumptos ingenuos; e foi a este novo senso esthetico que se deveu o interesse pela investigação dos cantos populares antes de todo o interesse scientifico. Byron foi um dos que primeiro sentiram a belleza das Cantigas portuguezas; entre as suas poesias (*Occasional pieces*) notou o dr. Alberto Telles, que ha trez quadras que são traducção e imitação — *From the portuguese:* Tu me chamas...— Referindo-se ao seu livro *Lord Byron em Portugal*, diz: «lá disse que esta quadra pertencia á poesia popular portugueza e citei o facto positivo de que ella ainda então se cantava nos Açores, especialmente na ilha do Pico, no baile denominado das *Vacas*. A esse tempo eu não sabia — confesso a minha ignorancia — que a formosissima quadra era do folk-lore da Mouraria (quer dizer *Fado*) e é com essa novidade que eu me appresento hoje:

Tu me chamas tua vida.
Eu tua alma quero ser;
A vida é curta e acaba,
A alma não póde morrer.»

Cita a variante das cantigas do Fado (ap. Tinop, *Hist. do Fado*, p. 139:

Tu chamaste me tua vida,
Mas tua alma quero ser,
Que a vida morre com o corpo,
E a alma eterna hade ser.

Lord Byron desembarcou em Lisboa em 7 de julho de 1809, visitou Cintra e Mafra, seguindo no dia 17 para Aldeia Gallega com destino a Hespanha. Quem lhe revelaria essa quadra popular, que synthetisa um povo apaixonado? Naturalmente ouviu a cantar a algum fadista, e sendo-lhe traduzida, tocou-o a ideia poetica a que depois deu fórma artistica. Escreve o Dr. Alberto Telles: «Foi de certo pessoa de muito bom gosto que chamou a attenção de lord Byron para essa quadra trespassada de luz siderea. Seria uma mulher? Talvez; por que Byron preferia, com rasão, á insipida convivencia dos homens a sempre ineffavel e doce companhia das mulheres.»

Tratando da lyrica popular, ella caracterisa-se em Portugal e na Galliza, pelo phenomeno ethnico de serem as mulheres quem dá vida ás cantigas apaixonadas. Garrett não chegou a colligir o Cancioneiro popular, e só muito tarde é que as melodias que acompanham as cantigas começaram a ser colligidas juntamente com os versos, como o fizeram Neves e Mello, em Coimbra, e Pedro Fernandes Thomaz na Figueira. A vasta publicação em trez volumes do *Cancioneiro de Musicas populares portuguezas*, realisada por Gualdino Campos e Cesar Neves, é um documento da deturpação da melodia nacional pelo italianismo dos trechos de operas, de walsas, de tangos, de todas as proveniencias que deram elaborações fortuitas. Faltou o saber de um Wekerlin para descobrir sob essas deturpações inconscientes a verdadeira melodia portugueza, na singeleza e quasi monotonia da nossa tonalidade. E' no *Fado* portu-

guez, deixando de parte a letra, quasi sempre moderna, que persiste este caracter primitivo da pureza tradicional.

O distincto musicographo Ernesto Vieira, no seu *Diccionario musical* (I, 184) dá-nos a estructura do *Fado*, como melodia: «é um periodo de outo compassos de 2/4, dividido em dois membros eguaes e symetricos de dois desenhos cada um; preferencia do *modo menor*, embora muitas vezes passe para o *maior* com a mesma melodia ou com outra; acompanhamento de arpejo em semi-colchêas, feito unicamente com os accordes da tonica e da dominante, alternados de dois em dois compassos.» Este desenho melodico assenta sobre a dichotomia da quadra solta, que de simples *descante* ou *desgarrada* se torna pessoal e elegiaca.

Lambertini, no seu precioso estudo dos Instrumentos musicos, analysando a contextura melodica do *Fado*, chega a determinar-lhe certas analogias com a musica tchéque: «E' gemedora esta musica tristonha, por assim dizer, preferindo quasi sempre a *modalidade menor*, e lembrando vagamente certos andantes da musica tcheque.» *(Chansons et Instruments*, p. 25.) Para caracterisar o contôrno melodico e a divisão rythmica do *Fado* aponta o allegreto da Septima Symphonia de Beethoven. Tambem na segunda Rhapsodia de Listz, que é pouco ouvida pela extrema difficuldade de execução, existe um canto melodico em tudo semelhante ao desenho melodico e accento rythmico do nosso *Fado*. Não são casuaes estas analogias; outras melodias hungaras lembram a tonalidade das musicas populares portuguezas. Como explicar este facto?

A persistencia de um fundo tradicional primitivo é maior na musica do que na poesia, como se comprova pelos Hymnos védicos alterados na metrica e

fixos no canto. A' pureza anthropologica do typo *luso*, corresponde a conservação da melodia tradicional na sua simplicidade nativa. Lambertini descrevendo o molde melodico de outo compassos divididos em dois membros eguaes de desenho differente, authentíca a sua antiguidade dizendo: «Comprehende-se pela simplicidade dos meios e pela persistencia da fórmula harmonica, que o *Fado*, se torna a final de *uma atroz monotonia.*» Sendo as cantigas do Fado intensamente apaixonadas, como explicar a monotonia melodica e rythmica senão pela sua antiguidade e pureza?

A *modalidade menor*, caracteristica do *Fado*, e nos cantares das provincias mais isoladas, é a consequencia d'essa antiguidade, para lá da Edade média da Europa. Escreve Tiersot, estudando a Canção franceza: «As melodias d'estas Canções pertencem muitas vezes á tonalidade do Cantochão; ligamol-a por isso ás tradições musicaes da Edade média. Em verdade, o *tom maior*, sendo caracteristico por excellencia da tonalidade moderna, domina em uma grandissima proporção nas Canções populares; mas, além de que, algumas d'estas canções datam de uma época mais moderna, *este modo era já na Edade média o modo popular por excellencia.* As árias do *Jeu de Robin et de Marion*, que formam a mais importante collecção de Melodias populares do seculo XIII, que chegou até hoje, são quasi todas em *maior*, e demais a mais este modo não é extranho á tonalidade do gregoriano: os 5.° e 7.° tons do cantochão, confundem-se notoriamente com elle.» No *Fado*, a passagem do tom *menor* para *maior* com a mesma melodia é uma adaptação ao meio actual ou moderno, por ventura provocado pela letra da cantiga. O tom *menor* predomina em outras provincias, em que a rudeza dos instrumentos condiz com a

antiguidade da melodia. Observa Lambertini: «Importa constatar, que a provincia de Traz-os-Montes é bastante mesquinha em relação a musica. — Os instrumentos que ali se usam, além das rabecas e *violas de arame*, são as gaitas de folles e os tambores. — A proximidade da Hespanha do norte (região lusa) em que a *gaita ae folle*, gaita gallega, é o instrumento predominante, explica o uso que se faz d'ella na provincia de Traz os-Montes, — uma velha cantilena ali se canta no mez de Junho e Julho; chama-se a *Segada*, [1] e divide-se em dois movimentos, o primeiro mais vivo do que o outro, e ambos em *tom menor.*» (*ib.*, p. 52.) «O *Adufe*... é tambem muito conhecido em Traz os Montes. E' um instrumento que se pode dizer actualmente que é empregado unicamente em Portugal. As mulheres é que o tocam, como antigamente as sacerdotisas pagãs. Infelizmente o instrumento tende a ser obliterado» (*ib.*, p. 56.) — «O *Adufe* é ainda conservado no norte da provincia da Beira; vende-se annualmente nos mezes de Junho e de Outubro, nas feiras de S. João e de S. Francisco, na Guarda.» (*ib.*, p. 57.) A circumstancia caracteristica de serem as mulheres cantoras, tal como se vêem nas Serranilhas dos Cancioneiros trobadorescos portuguezes, é apontada pelos criticos, como Jeanroy, como uma das manifestações mais archaicas da lyrica popular portugueza. E' a mulher a cantora do Fado, como a synthetisa o typo da *Severa*, nas quadras pittorescas e elegiacas em que é celebrada.

A persistencia dos themas melodicos através das

[1] As designações *Rimances de Segadas* e *Jacras de Segadas*, mostram-se ainda no syncretismo de elementos narrativos e bailados n'esses canticos, que desacompanhados da labuta da vida se tornaram lyricos.

edades é um facto lucidamente observado por Blase de Bury, grande conhecedor da musica popular: «O motivo, que constitue a *nacionalidade musical* de um povo, não tem data precisa, a fórma em que casualmente o encontram pertence a todos: desenvolve-se através das gerações como se desenvolve uma arvore substituindo o gômo novo áquelle que envelhece. Uma dada melodia, por ter variado vinte vezes no decurso das edades, não deixa no fundo de ser a mesma. Nós não sabemos com certeza se cantámos este *Lied* exactamente como se cantava outr'ora, mas o que podemos affirmar positivamente, é que tal como nós mesmos, este *Lied* provém dos nossos antepassados, e que máo grado as novas florescencias, elle persiste sobre a sua velha raiz.»

A persistencia d'estas melodias impõe-se pela regularidade dos trabalhos da faina popular a que se ligam: «Grande parte de serviços campestres passa se ao som de Canções, como as *Vindimas* do Douro, as *Segadas* de centeio e do trigo em Traz-os-Montes, as *debulhas* na Beira.» [1] Accrescentamos as *esfolhadas* e *malhadas* no Minho, e as *azeitoneiras* no Alemtejo. Mas não são simplesmente locaes estas canções, os trabalhadores que vêm á faina agricola, trazem as *modas novas*, como o povo lhes chama; os *manageiros*, que vão trabalhar para o Alemtejo, os *maltezes*, que vão para as cavas e vindimas do Douro, os *marnotos*, que vão para as marinhas, tendem a unificar do Minho ao Algarve as melodias tradicionaes, que melhor se definem em uma Tonalidade portugueza pelas *Romarias* do Douro e Minho, e pelos *Cirios* da Extremadura, ou pelo contacto das povoações ribeirinhas na epoca dos banhos

[1] Vasc., *Poesia amorosa*, p. 54.

com as familias que veraneam nas praias, frequentadas por cantores vagabundos ainda na sua rudeza jogralesca. O *Fado* na sua simplicidade é a integração de todos estes elementos da melodia tradicional portugueza.

Castilho, que apezar do seu classicismo teve um grande sentimento da poesia popular, criticando o italianismo de uma opera portugueza o *Caçador do Minho*, tentativa de Frondoni, teve a intuição do modo como se fixa a tonalidade portugueza: «podesse (o compositor) agora na estação das musicas da Natureza, em que as aves, em que as mulheres, como que por instincto recomeçam a cantar, inspiradas pela fragrancia das flôres, pelo calor do sol, — se podesse, se podessem, dizemos, ir dar um passeio por essas nossas provincias; que thesouros não colligiriam de cantilenas, qual a qual mais graciosa, todas com o cheiro da nossa terra, que não será absolutamente o mais fino, mas hade ser sempre para nós o mais delicioso! — salvariam *tradições melodicas* que não merecem morrer, e que hão-de morrer italianisadas, se lhe não acudirmos.

«Que vão, que vão nas boas horas; e quando tornarem, e com as impressões ainda vivas do que lá ouviram, e a quem, e em que sitios, e com que circumstancias para elles tão novas e tão poeticas, comporão sem esforços e com delicias, e todos nós nos apinharemos applaudindo, não tanto com bravos, como com o silencio religioso, o haverem-nos reposto nos bellos dias e nos logares mais aprazivei s da nossa vida.» É notavel esta intuição musical do *poeta cego* Castilho, apontando o ambiente e epoca em que se expande a melodia tradicional na *reverdie*, como se dizia na Edade média, em que reappareciam com o viço da natureza as Canções de amor.

Transcrevemos algumas observações do musicographo Lambertini:

«Os cantos a duas vozes são mais vulgares entre o povo, do que se imagina. Ha sitios no Alemtejo, e em outros mais, em que o emprego instinctivo dos sons simultaneos é cousa corrente entre o povo. As terças e sextas são para as creanças, desde a mais tenra edade, uma fórma musical que ellas consideram como a cousa mais natural.

«Ha um certo numero de cantos (*Serenatas*, *Descantes*, *Folias*, *Bailhos*) conhecidos não sómente no continente portuguez, mas tambem em muitas das suas colonias, que são de uma arrebatadora melodia e de inspiração, em toda a sua simplicidade caracteristica, e em todo o encanto dos seus rythmos ingenuos e espontaneos.

«Em certas provincias sobretudo no Minho, na Beira e Alemtejo, conservam-se ainda em uma pureza que se póde considerar primitiva, os encantadores Descantes da musa popular, inspirados como as canções de um trovador amoroso.» [1] Sendo a guitarra o instrumento especial do *Fado*, apparece-nos citado por vezes na poesia popular narrativa o *baixão;* é uma referencia á *viola baixa* (viola di gamba) com que se acompanhavam os cantos ecclesiasticos ainda no seculo XVII; na Capella real de Lisboa, Philippe II mandou admittir dois *baixões*. Pelo tom maior dos cantos ecclesiasticos vê-se que nada influiu na melodia do povo onde essa influencia religiosa fosse mais profunda. No norte de Portugal predomina o tom maior: «A *Chula*, é menos aristocratica do que a *Modinha*, e póde considerar-se como o typo classico das nossas musicas populares.

[1] Lambertini, *Chansons et Instruments*, p. 24.

No norte de Portugal esta Canção dansada é muitissimo usada, dando occasião aos tocadores de improvisarem um numero infinito de variações e ornamentos caprichosos. O movimento é geralmente vivo e animado, a divisão binaria e em *tom maior*. Cada estrophe é cantada em falsete ás vezes, é intercalada por uma especie de retornello confiado aos instrumentos.» — «Os instrumentos que acompanham habitualmente a *Chula*, são rabecas, guitarras, tambor, ferrinhos e ás vezes flauta e clarinete.» (Lamb.; *ib.*, 22.) «E' a *Chula*, que se chama tambem *Vareira*, que domina n'esta parte do paiz; embellezam-a com variações cada vez mais caracteristicas, segundo as localidades, mas no fundo é sempre a Chula.» (*Ib.*, 51.) O mesmo se dá com o *Fado*, quando simplesmente tocado: «o tocador introduz-lhe innumeras variações, sem comtudo alterar o que constitue a harmonia, a fórmula consagrada.» (*ib.*, p. 26.) O povo comprehende a riqueza da *expressão*; o *Fado rigoroso*, ou sem variações, torna-se o *Fado corrido*, quando subordinado á poesia, e *Fado repenicado*, quando o tocador florêa o thema melodico.

Reconhecida a antiguidade da melodia do *Fado*, é logico que seja tambem antiga a sua designação. Desconhecida a relação d'esta melodia com o passado, creu se vêr no nome do *Fado* uma referencia á entidade *Fatum*, o Fado invocado pelos poetas arcadicos do fim do seculo XVIII, em *Motes* glosados em decimas, e ainda nas *Modinhas* brasileiras, das quaes alguns versos entraram na corrente oral. D'aqui a deducção, que o Fado era muito moderno, do meado do seculo XIX, e quasi exclusivo de Lisboa.

A verdadeira critica não era seguida, [1] por que

[1] Gaston Paris considerava que a Canção popular tendo uma genealogia tradicional, podia remontar-se do presente até ao seu

sob a designação de *Fado* comprehendia-se a poesia improvisada em descantes, em quadras, quintilhas ou decimas, que pódem ser modernas, e até de origem litteraria; tambem a musica confundida, no seu simples desenho melodico com os melismos ou variações dos guitarristas actuaes; e juntamente a dansa, que se transmitte mesmo mais longe do que o canto, conservando um mais certo caracter de antiguidade. Para definir o Fado importa analysal-o nos seus elementos: primeiramente a melodia, que subsiste por si; depois a dansa nos seus movimentos e desenho, por fim a poesia, que verbalisa o canto. N'este estudo são da maior importancia os nomes dados ás Canções e aos instrumentos musicaes, que conduzem á epoca antiga em que apparecem usados.

Em geral o povo chama a qualquer Canção musical uma *Moda*, e *Moda nova* à Canção ouvida recentemente e repetida. Nos cantos populares da Edade média chamaram-se ás canções vulgares *Modulos*, e na egreja eram os *Motetes*, vindo a generalisar-se a designação; em 1520 publicou-se em Augsbourg um *Liber selectarum Cantionum, quæ valgò* MUTETAS *appellant.* (Ed. C. Peutinger.) E na Escocia entre os antigos Minstrels, apparecem citados os *Maidens*, na Chronica de Eduardo II por

---

passado árico: «a cada grupo de povos áryas (slavo, germanico, greco-romano celtico, etc.) a cada povo, a cada provincia, a cada cantão. Por outras palavras, — dada uma Canção popular qualquer, poder-se-ha determinar-lhe quantos d'estes factores entraram na sua formação. Achar-se-ha umas que não tem raizes, e apenas remontam á aldêa aonde as ouvem; outras, pelo contrario, que durante seculos *voaram na bocca dos homens*, e que resoaram porventura já em um tempo anterior a toda a historia, sobre os planaltos da Asia central, onde os nossos primeiros paes conduziam os seus rebanhos.» (*Rev. critique*, 1866, 22 de Maio.)

Fabyan. (*Encycl. Brit.*, vb.º BALLADS.) O nome de ***Modinha*** dado ás Canções lyricas veiu-nos do Brasil no seculo XVIII, pela rasão do archaismo provincial, assimiladas em Portugal, como a Hespanha assimilou as *Habaneras* (de Cuba) e a França tendo transmittido as suas Canções á colonia do Canadá, tambem de novo as assimilara se não se tivessem interrompido as suas relações em a metropole. As ***Modinhas*** brasileiras foram uma variação da tonalidade do Fado, com melismos e robátus; as que o povo assimilou chamou-lhes ***Moda***, no sentido mais generico.

No velho francez encontra-se a palavra ***Fatiste*** designando o poeta; e este vestigio das linguas britonicas conduz-nos ao nome de ***Faidh***, o vate no irlandez e escossez, bem como ***Feath***, o canto, e voz, e ***Fath***, poema; mesmo a palavra viola, a que se canta o ***Fado***, vem do gaelico irlandez de ***Fidheal***. (W. Edwards, ***Recherches***, p. 260.) Sendo as melodias vetustissimas, não repugna que a sua denominação seja tambem primitiva. [1] No gaelico irlandez ***Fead*** significa a narrativa: assim a origem britonica explica a dupla fórma do canto e de recitação do ***Fado***. O facto não é isolado, conservou-se na lingua franceza até ao seculo XVI. Ás vezes as homophonias e homonymias influem para que certas designações se conservem; assim o nome do canto arabe dos tropeiros ***Huda***, e o nome do instrumento ***Eoud***, de origem persa e com a fórma da ***Quitara*** marroquina, ajudariam á persistencia da designação

---

[1] Bougault-Ducoudray, que colligiu na Grecia moderna, Canções populares com as suas melodias «achou nas melopéas dos marujos das Cyclades, nas árias de dansa e nos cantares amorosos das raparigas gregas da actualidade, as tonalidades dos modos antigos, base primeira das musicas da Egreja grega e latina, e de toda a musica moderna.» (Schuré, Pref. á *l'Histoire du Lied.* 1903.)

do *Fado*, sob o dominio arabe, quer como canção narrada quer como ligada ao instrumento a que se acompanhava. O que está em movimento exprime-se no gaelico por *Gwai*, que apparece nos romances populares, em Gil Vicente e nos Cantares *guayados;* no canto do Fado o comêço de cada quadra entôa se por um *Ai* expletivo. O numero dos versos da estrophe, a *quadra*, ou o numero das cordas do instrumento (o *tetrachorde)*, deu o nome a uma fórma poetica, que ainda se conserva nas ilhas dos Açores, a *Aravia*, *Aravenga*, ou *Oravia*. No seu estudo sobre *A Irlanda pagã*, Rodier ao tratar da Escripta ogmica, diz, que antes do conhecimento do pergaminho: «os irlandezes affirmam que os seus antepassados escreviam com um ponção ou estylete sobre taboinhas de salgueiro a que chamavam *Orauin*, ou tambem *Taibhl-filliad* (taboinhas do bardo).— N'este periodo de civilisação, o *Ogham* tornara-se proprio para mais do que breves indicações; podia formar verdadeiros livros *enfiando as taboinhas em um cordão*, como fizeram desde remotas éras os povos da India, colleccionando assim os seus pensamentos, que fixam por meio de um ponção sobre as folhas de palmeiras.» [1] Esta escripta, que se usava nos bastões runicos, é referida no romance açoriano: «Escrevei n'essa *bengala.*» Tambem na Oração em series do *Custodio amigo meu*, citam-se as *taboinhas* dos mandamentos. O *Ogham* dá ainda o nome ao canto das creanças em Inglaterra pelo anno novo *Hagmena* Songs, *Hogmany*, *Hoguimenle*, fórma que apparece em França no *Aguillenen* e *Angenele*, *Anguilanen*, que um philologo pelos processos phoneticos derivou de Ka-

---

[1] *Revue moderne*, t III (1869) p. 651.

lenda. Na Bretanha este canto dos peditorios infantis chama-se *Eghina*; que se liga á palavra portugueza *guina* desejo, e *guinada*, corrida para um e outro lado.

Não é phantasia ligar o nome de *Aravia* ou *Oravia* a este thema numeral de *Arba*, quatro. Na *Memoria sobre os Guanchos*, por Berthelot, ao apontar o nome dos numeros, *Arba* designa quatro. [1] Entre os nomes dos Numeros segundo as listas de Nicoláo de Recco e de Galíndo, a maior parte, embora alterados na fórma, ou por uma ortographia viciosa, relacionam-se com os dialectos berberes...» (Ib., p. 103.) E appresenta uma das designações de 4, *Arbah*, como tomada do arabe. Assim tambem pela influencia arabe na peninsula, o nome de *Aravia* ou *Oravia*, (*Orabin*, citou o Arcipreste de Hita e Gil Vicente) podia conservar-se entre o povo pela sua origem britonica, raça que percorreu o Atlantico e foi ás Canarias. Tambem o instrumento *Erbeb* e viola *d'Orbo*, tiraram o nome do numero do tetrachorde. [2]

A mesma relação de homophonia que levava a considerar o *Fado* como de origem arabe, induziu escriptores modernos a derivarem-lhe o nome do latim *Fatum*, e da Fatalidade, por reflexões psychologicas. Escrevia Garrett: «O povo é geralmente *fatalista*, e o nosso portuguez o mais fatalista que eu conheço.» (*Rom.*, I, not. v.) O emprego moderno d'este nome é uma revivescencia da primitiva designa-

---

1 *Mem. d'Ethnologie*, vol II, p. 80.

2 O nome de *Orpheo*, que dominou pelo poder dos Hymnos (que segundo Burnouf e Langlois, provem de *Arbhu*, dado aos Ribhu) esse nome explica-se pela sua missão religiosa poetica, como personificação do Hymno sagrado: *Orpheo* pertence ao grupo dos que dividiram em *quatro (arbuh)* a taça do sacrificio.

ção ethnica, tão natural como a da persistencia da velha melodia.

Na Canção dansada ainda predomina o mesmo caracter archaico; sob nomes differentes, ou como imitação de dansas *andalusas* e canarias, a dansa de um par isolado é propriamente o *Fado.*

Em muitas dansas hespanholas do seculo XVIII, como o *Fandango* e o *Bayle canario*, encontra-se a fórma caracteristica do *Fado* portuguez, então conhecido pelo nome da *Fôfa;* e esta dansa de um par era comparada á hollandeza *plugge dansen*, cujas semelhanças Twiss attribue á influencia hespanhola no tempo da dominação dos Paizes Baixos. A dansa de um par é antiquissima, recebendo nomes diversos nas differentes épocas em que revivesceu. Poderemos remontar á sua primitiva origem peninsular; na *Memoria sobre os Guanchos*, Berthelot sustenta que os insulares das Canarias são de proveniencia continental; citando os exploradores que partiram de Lisboa em 1341 e aportaram ás ilhas Canarias, transcreve as palavras da sua relação: «O seu canto é muito suave; elles dansam á moda franceza, quasi. *(Cantant dulciter, et fere more gallico tripudiant.)* Ora esta dansa conservada entre os habitantes das Canarias, vem assim descripto por Gomera na *Historia de las Indias:* «As ilhas Canarias tornaram conhecidas no mundo duas cousas, que lhe conservam a celebridade: estes lindos passaros estimados pelo seu canto, *e essa dansa canaria* tão variada e tão gentil.» E Viera, nas suas *Noticias*, escreve: «A dansa *canaria* executa-se dois a dois, ou muitos ao mesmo tempo, e consistia em uma grande ligeireza de pés acompanhada de movimentos do corpo muito expressivos.» Eram estas dansas acompanhadas de tamboril e de charamellas de cana, ou na sua falta pelo canto e

estalidos das mãos, em compasso quaternario. O *bayle canario* passou para a Andalusia, quando alguns insulares foram trazidos como captivos para Sevilha.[1] Como vêmos pelo testemunho do Filinto, o *Bayle canario* era exhibido no seculo XVIII na Mouraria; ahi veiu acordar essa vibração, que para os viajantes de 1341, lhes lembrava o *costume francez*, propriamente britonico, ou melhor, pre-celtico. Portanto a dansa do *Fado* é apenas modernisada na sua designação, mas antiquissima na fórma, conservando em Portugal a sua completa caracteristica.

No *Folk-Lore Filipino*, de Reyes y Florentino, descreve-se uma dansa em tudo parecida com o *Fado* portuguez, e que nos approxima da fonte ethnica: «O *Kinnailegang:* um par homem e mulher collocam-se frente a frente; o primeiro não se move do seu logar, e o outro approxima-se d'elle *cantando*, ou *bailando* sómente, movendo um chapéo com as mãos, como se o offerecesse ao galan; passa-o por cima da cabeça d'elle, como intentando pôr-lh'o de cada vez. A final, consegue-o, e os dois bailam juntos, e assim termina.» (p. 148.) Tambem a Canção bailada *Arikenken*, das Philippinas, é de um só par, rapaz solteiro com uma casada, improvisada a letra por ambos. A degradação da dansa do Fado ás infimas classes sociaes, como se encontram em uma capital grande, é devida a uma sobrevivencia ethnica, como acontece com outras manifestações consuetudinarias.

Com a poesia ou versos do Fado dá-se o phenomeno de uma renovação constante por um trabalho semi-culto, afastando-se constantemente da ingenuidade popular. Toda a cantiga sôlta em descante ou

[1] *Memoires de la Societé de Ethnologie*, vol. I, p. 202.

em desgarrada constitue letra do *Fado;* uma quadra glosada em decimas servindo-lhes de *Mote*, ou uma narrativa pessoal a que os francezes chamam *Complainte*, tambem serve para a melodia e para a dansa do *Fado*, recebendo por isso tal designação, viciando o criterio pela sua modernidade.

Todos os estudos sobre o *Fado* por Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel assentam sobre a parte poetica e mesmo individual dos principaes fadistas, que deixaram nome por sua vida airada. Ha uma fórma metrica no *Fado do Marujo*, que já no seculo XVII apparece nos *Lamentos de uma Freira*, terminando cada estrophe com um verso quebrado que se liga pela rima com o seguinte, fazendo assim um encadeamento; mas esta fórma foi abandonada, adoptando os cantadores populares e os fadistas da borga o systema da quadra servindo de Mote. Informa-nos Pinto de Carvalho: «Os cantadores do Fado têm uma terminologia privativa da sua arte. Chamam *canto a atirar* ou canto ao desafio ou á desgarrada; chamam *canto sagrado*, *canto ao divino* ou *canto á Escriptura*, quando o canto se refere a assumptos religiosos ou a assumptos da Escriptura; e chamam ao canto do Fado em geral — a *Cantadoria*. *Ter obra* significa ter producções originaes, ser auctor de versos de *Fado*, e tambem significa ter cantigas para cantar; e *ter muita livraria* é dispôr de uma grande reserva de cantigas, suas ou de outrem.» *(Hist. do Fado*, p. 80.) Isto revela a falta de importancia quanto ao material versificado, mas curioso para a questão da morphologia litteraria.

Sobre a evolnção musical desde a sua origem popular, observa Camille Bellaigue: «Foram muitas vezes nacionaes e populares os *timbres* gregorianos da Edade média, que os fieis entoavam na

egreja em conjuncto. O elemento popular subsistiu na polyphonia das edades seguintes, e os mestres flamengos, italianos ou francezes, não se temiam de construir sobre estes themas familiares, profanos mesmo, as suas obras primas religiosas. Os tempos mudaram depressa. A Italia creou o recitativo, depois a melodia. A musica fez-se mais aristocratica e mais individual; com o povo d'ali em diante ella deixou de ter qualquer cousa de commum. Ao mesmo tempo ella tornava-se commum a todos os povos, e na belleza por assim dizer, internacional das obras primas classicas, os caracteres e as differenças ethnicas foram-se apagando. Os Bach, os Haydn, os Beethoven deram outr'ora no seu genio pouco logar ao genio popular. Wagner, em nossos dias, apesar das suas theorias sobre o povo creador da obra de arte, mostrou se na pratica, o menos *povo* dos grandes musicos.» [1] D'esta evolução deduz-se o processo para a renovação musical em cada paiz, regresando ás Melodias populares não como simples thema de elaboração contrapontista e polyphonica, mas como fixação da tonalidade nacional, tornando as bellas fórmas estheticas a expressão ethnica da raça. Sob este criterio é que os *Fados* portuguezes merecem ser estudados, para se reconhecer e sentir a *tonalidade* nacional, base organica para toda a creação artistica musical.

Um phenomeno curioso se revelou modernamente na poesia popular portugueza: homens analphabetos, como o Eusebio, calafate em Setubal, e Manuel Cavador, da Beira Alta, manifestaram-se improvisadores, merecendo os seus versos espontaneos serem colligidos na fórma escripta por curiosos admirado-

---

[1] *Rev. des Deux Mondes*, 1901, outubro 1.º, p. 707.

res, que os vulgarisaram pela imprensa. Esses improvisos do Eusebio e do Manoel Cavador são moldados nas fórmas poeticas do seculo XVIII, em redondilha maior, desenvolvendo em Decimas perfeitamente arcádicas Motes de um, dois ou quatro versos. Verdadeiramente esta fórma não é popular, nem tampouco a linguagem. Como, pois, occorreu a esses poetas do povo a imitação d'esta fórma culta, sem a conhecerem directamente? No seu livro *Le Peuple*, Michelet observando o phenomeno analogo em França, explica-o: «Os poetas operarios d'estes ultimos tempos têm imitado os rythmos de Lamartine, abdicando de si, quanto elles podem, e sacrificando muitas vezes o que poderiam ter de originalidade popular. — O erro do povo, quando elle escreve, é sempre de sair do seu coração, onde está a sua força, para ir macaquear ás classes superiores abstracções e generalidades. Ha uma grande vantagem, mas que elle não aprecia de modo algum, é a de não saber a linguagem convencional, de não ser como nós o sômos, obsessos, perseguidos por phrases feitas, fórmulas que occorrem por si, quando escrevemos, a appresentar-se sobre o nosso papel. Eis, o que justamente nos invejam, o que tomam de emprestimo, tanto quanto podem, os litteratos operarios.» (p. 147.) Michelet reconhece um estado de decadencia na actividade poetica do povo: «Eu não contesto o estado de depressão, de degenerescencia physica, por vezes moral, em que se acha hoje o povo, principalmente o das cidades. Toda a massa de trabalhos pezados, toda a carga que na antiguidade competia sómente ao escravo, acha-se hoje compartilhada entre os homens livres das classes inferiores. Todos participam das miserias, das vulgaridades prosaicas, das hediondezas da escravidão. As raças as mais felizmente nascidas, as nossas

lindas raças do Meio Dia, por exemplo, tão vivas e tão cantadeiras, estão tristemente curvadas pelo trabalho. O peór, é que hoje a alma está muitas vezes tão curvada como os dorsos; a miseria, as necessidades, o medo do penhorista, do tendeiro, que ha de menos poetico? — O povo tem menos poesia em si mesmo, e encontra-a menos na sociedade que o rodêa. Esta sociedade tem de menos raramente o genero da poesia que o povo pode apreciar — o detalhe impressionante no pittoresco ou o pathetico. Se tem uma alta poesia essa sociedade, é nas harmonias, muitas vezes complicadas, que um olhar pouco exercitado não alcança.

«O homem pobre e isolado, cercado d'estes objectos immensos, d'estas enormes forças collectivas que o arrastam, sem que elle as comprehenda, sente-se fraco e humilhado.

«Para que pedir a homens de acção quaes são os seus escriptos? Os verdadeiros productos do genio popular, não são livros, são actos corajosos, palavras conceituosas, phrases quentes, inspiradas, como eu as apanho todos os dias na rua, saindo de uma bocca vulgar, da que menos parece feita para a inspiração.» (*Ib.*, p. 145.)

A situação do povo, tal como a descreve Michelet em frente da civilisação moderna e que lhe esterilisa a energia poetica, é a mesma que se manifesta em Portugal, aggravada por seculos de fanatismo e de despotismo. A' passiva resistencia ás calamidades sociaes dá-lhe apoio a sua poesia tradicional, o seu descante, como elle o confessa: — Eu hei de morrer cantando, — Já que chorando nasci... Para accordar o genio do povo aos actos corajosos, á dignidade civica, á consciencia de nação livre, é preciso fazer-lhe pulsar o *sentimento da raça*, implicito n'essa resistencia de temperamento *(malo assuetum)* e sobretudo nos

costumes e vitalidade da sua tradição poetica. A consciencia d'esse individualismo ethnico dá-lhe direito de figurar como nação autonoma entre as raças superiores, ás quaes abriu caminho pelos grandes Descobrimentos. Gladstone, observando o movimento de approximação das populações britonicas da França e da Inglaterra para estabelecerem a reconstrucção da sua unidade ethnica, reconheceu que o renascimento da ideia de *raça* e da *nacionalidade* vem dar ao homem um maior desenvolvimento de actividade e relêvo moral. Podesse este livro despertar o sentimento da raça, que por si surgiria a energia da Nacionalidade portugueza, cuja synthese historica se resume em oito seculos de resistencia, que na sua poesia são *oito seculos de esperança.*

FIM

INDICE